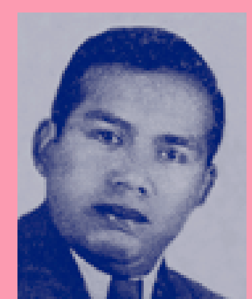
TRAFÜLKANTUN

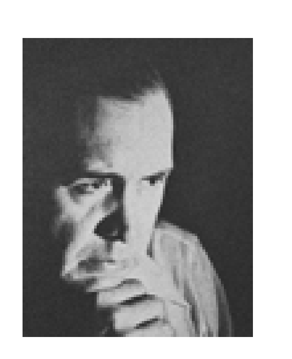
CANTOS CRUZADOS ENTRE GARRIDO Y CURILEM



Laura Jordán ✷ *Andrea Salazar*











TRAFÜLKANTUN

Trafülkantun: Cantos cruzados entre Garrido y Curilem
Laura Jordán y Andrea Salazar

Primera edición
Santiago de Chile, noviembre 2022
Ariadna Ediciones
300 ejemplares, 196 pp; 23×15 cm.

ISBN: 978-956-6095-68-2

GESTIÓN EDITORIAL:
Ariadna Ediciones
ariadnaediciones.cl
doi.org/10.26448/ae9789566095682.53

DISEÑO, TIPOGRAFÍA Y ESTILO:
Javier Quintana Godoy

FOTOS DE PORTADA:
Retrato de Pablo Garrido. Fondo Pablo Garrido, CEDIM
Retrato de Juan de Dios Curilem. Revista *Vida Musical N°2*

Esta obra ha sido sometida a referato externo de pares evaluadores.
Obra indexada en plataformas internacionales: REDIB, Book Citation Index, ProQuest, OAPEN, ZENODO, HAL, DOAB, Digital Library of the Commons, SSOAR, Open Library (Internet Archive), Catalogue du Système Universitaire de Documentation (SUDOC, Francia), UBL (Universidad de Leipzig), BookMetaHub (ScienceOpen)

Impreso en Talleres Gráficos LOM



PROYECTO FINANCIADO
POR EL FONDO
PARA EL FOMENTO
DE LA MÚSICA NACIONAL,
CONVOCATORIA 2021

TRAFÜLKANTUN

CANTOS CRUZADOS ENTRE GARRIDO Y CURILEM

Laura Jordán ✸ Andrea Salazar



✸

Índice

*

PARTE III: ÜLKANTUN

ANEXOS

Que estos ülkantun acompañen las vidas

de nuestras amadas hijas

Fátima y Bartolina

✸

Agradecimientos

Hurguetear por montones de carpetas que albergan papeles amarillentos, fotografías sueltas, recortes de revistas, fotocopias de partituras, servilletas con anotaciones, hojas de pauta borroneadas, álbumes, periódicos, libros, catálogos y programas que conforman los archivos de Pablo Garrido y de Juan Curilem, ha hecho posible la creación de este libro. Para trabajar con estos documentos físicos y digitales contamos con la ayuda de diversas personas que queremos nombrar a continuación:

En el Fondo Pablo Garrido, albergado por el Centro de Documentación e Investigación Musical (CEDIM) de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, nos recibieron amablemente Rodrigo Torres y Fernanda Vera Malhue.

A Ignacio Ramos y Karen Donoso, quienes habían realizado una sistematización de una parte del acervo documental de Garrido conservado en la Universidad de Chile; agradecemos los envíos de documentos que iluminaron nuestro abordaje del archivo y la búsqueda de materiales.

A las y los colegas participantes en el XIV Congreso de la IASPM-AL y el II Coloquio del ICTM Chile en los años 2020 y 2021, instancias académicas donde hemos dado a conocer los avances de nuestra investigación; sin duda sus preguntas y comentarios enriquecieron nuestros análisis.

A Pablo Cabello, quien nos facilitó la información sobre una de las primeras publicaciones de Garrido referente a temáticas de música indígena: la revista *Nguillatún*.

A Noel Allende, quien desde el Caribe nos compartió el acceso al libro *«Esoterismo y fervor popular de Puerto Rico»*, una publicación de Garrido poco conocida en nuestro país.



A Cristian Vargas Paillahueque, por coincidir en tantos intereses y enfoques; gracias por las imágenes y datos intercambiados que robustecen el archivo de la memoria mapuche.

A toda la familia de Juan de Dios Curilem Millanguir dispersa por Wallmapu y por el mundo. A Raquel Curilem Fincheira, por compartir fotos, anécdotas, valiosa información histórica y por afanarse en la publicación de las memorias de su tía Sor María Ermelinda y el texto en la contratapa de este libro. A don Francisco Curilem Fincheira, a su esposa, sus hijas, nietos y nietas. En especial a Millaray Curilem Saldías, quien amablemente nos hizo partícipes en la íntima ceremonia de traslado de las osamentas de la matriarca de la familia Millanguir, descendientes del cacique Camilo Puelpang Millanguir Hueitra de la comunidad de Cultruncahue, Panguipulli. A Carla Llamunao, por ayudarnos a contactar por primera vez a la familia Curilem.

Un sincero reconocimiento a los ayudantes que transcribieron las versiones manuscritas originales de las partituras que acompañan este libro: Leandro Gallardo, Gabriel Rammsy y Tomás Brantmayer.

Un especial agradecimiento a Jessica Bruna y Constanza Nahuelpan, compañeras inclaudicables en esta travesía, quienes se entusiasmaron desde el principio con nuestros anhelos por dar a conocer la particular relación entre Garrido y Curilem, y aportaron con su profesional trabajo que devino en las recreaciones musicales .

Del mismo modo, valoramos sobremanera el liderazgo de Javier Quintana en el diseño y diagramación de este libro, por su ímpetu colectivo al momento de tomar decisiones editoriales, siempre abierto a la conversación. Apreciamos que nuestro libro porte algunas de sus creaciones tipográficas que no solo embellecen el documento, sino que propician una lectura y apreciación más cabal de la obra.

A Manuel Loyola de Ariadna Ediciones por procurar la revisión del manuscrito de este texto y propiciar su publicación y distribución en plataformas de acceso abierto. En la misma línea, mediante su conducción llegamos a Gloria Carrillo Vallejos, autora del prólogo que abre este libro.

Al Fondo de la Música del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, por los recursos brindados para materializar esta publicación.

Finalmente, saludos amorosos a nuestros compañeros Fabián Tobar y Francisco Calfuqueo. A Fabián le debemos el habernos enterado sobre el libro *«Memorias de Sor María Ermelinda Curilem Millanguir»* y a Francisco, su desinteresada ayuda al tocar trutruka en las grabaciones de la música que complementan sonoramente esta publicación.



Prólogo

TRAFÜLKANTUN: Cantos cruzados entre Garrido y Curilem da a conocer dos trayectorias de vida y visiones de mundo que confluyen en el canto. Por ende la puesta en valor de los musicólogos Pablo Garrido y Juan de Dios Curilem Millanguir releva la importancia que tiene para la investigación académica, la memoria social del pueblo mapuche y la sociedad en general, repensar la musicología más allá del canon hegemónico.

La búsqueda de otras expresiones musicales como el ülkantun a través del trabajo investigativo colaborativo entre Pablo Garrido y Juan de Dios Curilem, abre la mirada acerca de la música popular en Chile. En este sentido se trata de un acto de visibilización y reconocimiento de saberes invisibilizados, subalternizados y menospreciados. Como muestran las autoras de este trabajo, la trayectoria del destacado musicólogo chileno Pablo Garrido es frecuentemente relevada por la contribución que ha realizado en la visibilización de diferentes expresiones de la música popular como el jazz, el folclor, etc., sin embargo, menor relevancia a tenido su trabajo en torno al ülkantun mapuche al cual dedicó también parte de su vida.

Trafülkantun: Cantos cruzados entre Garrido y Curilem contribuye al trabajo de archivo de la memoria mapuche a través de la recuperación y puesta en valor de escritos inéditos que Pablo Garrido y Juan Curilem pudieron recopilar, otorgándole además a Curilem un lugar en sus diversas facetas: profesor, músico, investigador, pero también en su calidad de dirigente de la Unión Araucana, organización mapuche de la primera mitad del siglo XX. Este aspecto corresponde a una contribución fundamental de la investigación, al poner en un lugar diferente la figura



de Curilem más allá de objeto, informante, etc., como se ha acostumbrado a incorporar/excluir a la sociedad mapuche en las investigaciones académicas y la literatura en general.

En este sentido, podemos señalar que se trata de un aporte interesante en el ámbito de la comunicación intercultural entendida esta más allá de la noción de comunicación que surge a partir de la interacción entre personas de culturas diferentes. Sino comprendida como un proceso a través del cual se apunta hacia el desmantelamiento de las estructuras jerárquicas, asimétricas y de injusticia que han estado a la base de la convivencia humana. La comunicación intercultural repiensa la noción de poder como dominio y pretende contribuir en el tejido de relaciones de reconocimiento, colaboración, participación y escucha mutua. Por esta razón el aporte de este trabajo de investigación es significativo ya que muestra por ejemplo a través de las cartas entre Garrido y Curilem no solo el material que va recopilando Curilem, sino también los vínculos y el respeto por el trabajo que cada uno desarrolla, pero también por los tiempos y limitaciones que muchas veces impedían el proceso de trabajo colaborativo.

Juan Curilem, musicólogo mapuche, merece ser relevado y reconocido, así como también los diferentes ül que son recopilados en este trabajo, invitando esta investigación a seguir profundizando en la búsqueda de otros saberes y actorxs para la re-configuración de nuevas narrativas.

Por último, agradezco a Andrea Salazar y Laura Jordán por haber compartido conmigo su trabajo y haberme invitado a escribir este pequeño prólogo, haciendo el llamado a redescubrir saberes subalternizados por las narrativas hegemónicas que hoy en día desde las grietas reemergen con más fuerza y enraízan nuestras memorias.

Gloria Carrillo Vallejos Temuko, septiembre de 2022
ANTROPÓLOGA, DOCENTE DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA
UNIVERSIDAD CATÓLICA DE TEMUCO

Para la escritura de palabras en mapudungun que integran el estudio introductorio y las notas críticas de este libro, las autoras hemos decidido utilizar el Alfabeto Mapuche Unificado (1986), destacándolas en la edición tipográfica. Consideramos que este contribuye a la enseñanza/aprendizaje de la lengua mapuche por ser más intercultural en la manera de graficar los fonemas. No obstante, reconocemos otros grafemarios e instamos a les lectores a usar Wirintukufe, aplicación que permite cambiar la escritura de un texto entre los tres alfabetos mapuche principales: Unificado, Raguileo y Azümchefe.

Se respetan las champurreadas formas de escritura en lengua mapuche en las otras secciones del libro, salvo aquellas palabras correspondientes a toponimia y onomástica, según hallamos en los documentos originales de Garrido y Curilem, pues constituyen vestigios históricos a la vez que ejemplos palpables de la antigua tradición literaria y musical en mapudungun.

«Se repiten las voces plañideras de mi estirpe»

JUAN
DE
DIOS
CURILEM
MILLANGUIR

PARTE 1

ESTUDIO CRÍTICO

Introducción

PRESENTACIÓN

La primera vez que revisamos juntas los papeles de «música araucana» del Fondo Pablo Garrido (en el Centro de Documentación e Investigación Musical de la Universidad de Chile), llegamos con la idea de recuperar los escritos inéditos que este intelectual chileno había dedicado a la cultura mapuche, especialmente a sus cantos o ülkantun. Nuestra intuición apuntaba a conectar estos textos con la producción que él mismo había dedicado, a lo largo del siglo XX, a otras expresiones de la cultura popular chilena, con un abanico tan amplio como el jazz, la cueca y las músicas folclóricas nortinas. Poco a poco, el proyecto acerca de las «perspectivas de Garrido» fue transformándose orgánicamente para dar espacio a las múltiples voces, en mapudungun y castellano, que emergieron de los documentos del archivo. Si bien el foco inicial era examinar y editar un corpus específico de textos analíticos que habían quedado sin difundirse, la documentación complementaria que se conservaba en las mismas carpetas abrió posibilidades narrativas insospechadas, a medida que las cartas, las transcripciones de partituras y las anotaciones sueltas nos soplaban otras participaciones, diálogos fragmentarios y, en particular, una colaboración excepcional.

Los papeles de Garrido mencionan a un número importante de artistas, investigadores y personalidades contemporáneas a su actividad creativa e investigativa en el campo de la música y las artes. Entre esos nombres, el de Juan de Dios Curilem Millanguir despertó nuestra curiosidad y nos instó a tirar de una hebra distinta. Por

primera vez hallábamos el nombre de un mapuche no solo como informante, en este caso, como intérprete de ül o ülkantufe, sino como productor, recopilador y transmisor del conocimiento que hace de la música su objeto de investigación; como musicólogo.

¿Quién era este irreverente sujeto?, nos preguntamos con sincera intriga, pues dentro de los esfuerzos por descolonizar el canon historiográfico hegemónico que han sido desplegados por investigadoras e historiadores contemporáneos, habíamos leído documentados capítulos sobre los jóvenes dirigentes de las organizaciones políticas mapuche surgidas en la década de 1930, o las memorias sobre escritores e intelectuales como Manuel Manquilef que se codearon con las autoridades académicas de la cosmopolita primera mitad del siglo XX, o anécdotas excepcionales de los defensores de las tierras indígenas amenazadas por la voracidad wingka. Pero no encontrábamos mayores indicios sobre músicos mapuche que no fuesen mencionados como hablantes competentes en la lengua, capaces de «sacar un ül» frente a un documentalista no indígena.

Por otra parte, en el campo de los estudios sobre la música de pueblos originarios, tampoco notábamos una especial preocupación por vincular el desarrollo de estas producciones artísticas y manifestaciones expresivas con las transformaciones políticas que se vivían en la primera mitad del siglo XX tanto en Chile como en Wallmapu. Una vez más, parecía existir un manto de desinterés en el campo cultural chileno por oír el encuentro.

El propósito central de *Trafülkantun: Cantos cruzados entre Garrido y Curilem* es escuchar, prestar atención, a la colaboración y diálogo intercultural que sostuvieron, en la década de 1940, estos dos músicos e intelectuales. Asignamos un valor metodológico a la categoría de trafülkantun, entendido como un «tipo de ülkantun poco frecuente en el cual se intercalan dos voces, armando un canon melódico» (Salazar y Vargas 2019, 150).

En el Diccionario figura la entrada «traf» con una doble acepción: «prep. Junto a, unido a, al lado de. [...] | En construcciones recíprocas antepuesta al sujeto: uno al otro» (Augusta [1916] 2017, 184); apuntamos al contrapunto de opiniones, nütramkan/conversaciones, cartas, fotografías, partituras, memorias y experiencias que intercambiaron Pablo Garrido y Juan de Dios Curilem, lográndose una intensa colaboración que tendría frutos inesperados, incluso para los dos pensadores, como es este mismo libro. Nos servimos heurísticamente de la característica técnica de este tipo de canto, reivindicando al mismo tiempo su potencia epistemológica.

Pensamos en ella como centro de esta primera parte del libro y planteamos cuestiones que reaparecerán en las siguientes secciones. Nos interesan también las indagaciones que, previamente a su encuentro con Curilem, había emprendido Garrido acerca de la música mapuche y entendemos que las distintas fechas que sus textos inéditos portan permiten trazar, aunque fragmentariamente, el desarrollo de un pensamiento indigenista, que se alimenta de las perspectivas internacionales de la musicología comparada, de los estudios de folclore y de las propias experiencias en el campo cultural progresista nacional. Estos textos se hallan en la segunda parte del libro, presentados de forma cronológica, terminando precisamente por aquellos que visibilizan el encuentro con Curilem. La tercera parte del libro aborda en profundidad el corpus de ülkantun recogidos por el musicólogo mapuche y enviados por correspondencia a su interlocutor chileno. Cierra la publicación un anexo fotográfico, parte del archivo personal de la familia Curilem.

Este libro responde a la preocupación urgente de poner en valor esta documentación de vetustos papeles, oxidados por la mala conservación y amenazados por la humedad y la contaminación del centro de Santiago. Defendemos la necesidad de hacer circular estos materiales inéditos.

Con un marcado cruce interdisciplinar, los estudios sobre archivos sonoros vienen desarrollando en los últimos años nuevas interpretaciones de acervos documentales que conservan distintos tipos de registros vinculados con el sonido y la música. No solamente la consolidación del campo de los estudios sonoros ha provocado un renovado interés en fuentes audibles más allá de la noción de arte musical, sino que también el giro aural ha instado a una revisión de los modos en que habitualmente comprendemos la creación y valoración de lo que suena y lo que se escucha (Bieletto-Bueno 2019).

Creemos, siguiendo a Ana María Ochoa (2006), que en el caso de los sonidos indígenas y sus registros, asistimos a lo largo del siglo XX a una categorización de las expresiones nativas según marcos ajenos, ya sea desde el paradigma de la música étnica, del folclor, o de la inspiración nacional. Cada uno de ellos, para la música mapuche en particular, ha significado un tratamiento distinto, que afecta no solamente a los discursos que se producen y circulan en torno a la «música mapuche» sino que también a la gestión de los registros sonoros y escritos que dan cuenta de sus existencias.

En una línea similar se inscriben los estudios del etnomusicólogo argentino Miguel A. García, conocido por sus investigaciones en archivos fonográficos europeos como la fonoteca del Instituto Iberoamericano de Berlín, donde se conserva la colección de cilindros de cera grabados por científicos/as alemanes/as en diversos lugares del mundo en el último tercio del siglo XIX. Estas grabaciones son especialmente importantes dado su grado de conservación y por ser los primeros registros sonoros que se conocen de variados pueblos indígenas en territorios expoliados por la avanzada colonial. Ahí se guardan las voces de personas de origen mapuche, wichí, qom, pilagá, gününa-këna, gran parte de ellas registradas por el director del Museo Nacional de La Plata, Robert Lehmann-Nitsche.

García se ha dedicado a explorar archivos, a la vez que a teorizar sobre ellos. En su abordaje sobre la música del pueblo pilagá, el investigador reconoce la posibilidad de sentir empatía «a partir de una sensibilidad proveniente del saber académico y a la vez sentirse muy distante de ella debido a la existencia de un prejuicio afianzado en nuestro medio social y cotidiano, marcadamente racista, que desacredita esa y otras músicas asociadas con los sectores populares» (García 2012, 29). De esas experiencias situadas emana la revisión crítica de archivos sonoros, entendidos no sólo como «un locus institucional que protege y dignifica objetos, sino también y sobre todo, pretende ser memoria y saber colectivos disponibles sin restricciones para sus usuarios/as» (García 2019, 119).

En cuanto a la problemática en torno a los archivos y su relevancia para las ciencias sociales, humanidades y artes, más allá de haber hallado en un archivo las fuentes primarias que dan hilo a esta investigación, nos preocupa la necesaria discusión sobre las prácticas archivísticas de documentación y registro sonoro, en la medida que problematizan el carácter colonial y extractivista enquistado en diversas disciplinas.

Profundizando en la definición de «archivo», la destacada autora Ludmila da Silva Catela, coautora junto a Elizabeth Jelin del libro *Los archivos de la represión: Documentos, memoria y verdad* (2002), revisa la dimensión sonora de los documentos, concibiendo al archivo como «un conjunto de acervos o fondos documentales, sonoros y visuales, localizados en un local o edificio, con agentes que los producen, los clasifican y velan por su existencia y consulta. La triple relación acervos-espacio físico-agentes estará siempre presente y caracterizará el tipo de archivo, sus usos y finalidades» (2002, 384).

Diana Taylor, académica estadounidense autora de *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas* ([2003] 2017), propone una clasificación de los insumos del acervo de la cultura y las artes,



considerando «archivo» a mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, videos, películas, CDs y otros objetos que supuestamente se resisten al cambio, mientras que «repertorio» conforma la memoria encarnada, presente en la performance, la oralidad, los gestos y todos aquellos considerados como efímeros e irreproducibles (2017, 55). Para la autora, archivo y repertorio comunican memorias comunales, historias y valores de una generación a otra, propiciando, registrando y transmitiendo conocimiento (Ibíd., 57).

A la hora de teorizar sobre las dimensiones del archivo y el repertorio como categorías de análisis, Taylor plantea cierta vinculación con la división dicotómica entre escritura/oralidad, en tanto los medios de transmisión de esas memorias difieren, y en consecuencia, los requerimientos de conservación y circulación:

> El archivo incluye, pero no se limita a textos escritos [...].
> El repertorio, tanto en términos de expresión verbal como de no verbal, transmite en vivo acciones corporalizadas. Por mucho, las tradiciones son almacenadas en el cuerpo a través de varios métodos mnemónicos, y transmitidas «en vivo», en el aquí y el ahora para audiencia en vivo. Las formas venidas del pasado son experimentadas como presente (Ibíd., 61-62).

Alvarado Lincopi y Antileo, son una prolífica dupla de coautores que en los últimos años ha editado y compilado una serie de obras empecinadas en dimensionar los archivos con clave anticolonial, escudriñando fotografías, cartas, diarios y, recientemente, recursos gráficos tales como carteles y afiches, todas ellas producciones generadas por autorías mapuche, haciéndolas resonar con el contexto político emancipador actual. Una de sus investigaciones consistió en la revisión de archivos fotográficos familiares pertenecientes a mapuche que migraron a Santiago de Chile posteriormente a la ocupación de los territorios considerados ancestrales. Estas imágenes

fueron digitalizadas y publicadas con participación de las familias involucradas, incluyendo además como fuentes testimoniales los relatos orales transmitidos en forma de nütramkan o conversación. Los autores robustecen lo indicado por Taylor en cuanto a comprender el archivo y el repertorio encarnados y no centrados únicamente en la palabra escrita, al proponerse lo siguiente: «generar un posible archivo testimonial y fotográfico es un ejercicio teórico-político contra el archivo y la biblioteca colonial, donde resalta una capacidad de narrar que subvierte el orden escritural decimonónico positivista desde la conversación, lo sonoro, lo corporal y lo mnémico» (Alvarado Lincopi y Antileo 2019, 78). Ponen el énfasis en la labor de construcción colectiva de archivos que hacen frente al colonialismo, esfuerzos que recientemente se han materializado en el sitio web memoriamapuche.cl, coordinado por estos dos autores y activistas mapuche. Su quehacer intelectual nos inspira en cuanto a su impronta descolonizadora, invitación que nosotras acogemos, toda vez que nuestro propósito también es descentrar el sentido canónico de la investigación musicológica, literaria, etnográfica, lingüística e histórica.

ÜLKANTUN Y SONIDO MAPUCHE

Tempranamente en el siglo XIX, cronistas y viajeros foráneos que traspasaron la frontera e ingresaron a la Araucanía –conocida hasta antes de 1881 como «El País» habitado por indígenas, que hablaban otra lengua y tenían su propia administración del territorio, notoriamente diferenciado de la joven nación chilena–, se interesaron en las expresiones musicales mapuche y dejaron consignadas sus impresiones sobre cantos, ayekawe/ instrumentos, prácticas interpretativas colectivas e individuales de todo tipo. Sin embargo, debido a su sesgo colonial y a sus motivaciones socio-políticas, estas melodías fueron catalogadas como monótonas, lastimosas,



paganas, propias de una cultura no civilizada. Un acercamiento similar tuvieron misioneros de diversas órdenes religiosas, que convivieron con indígenas y se preocuparon de etnografiar sus comportamientos y prácticas con fines evangelizadores, políticos y científicos.

En Ngülümapu (territorio mapuche del lado oeste de la Füta Mawida/cordillera), durante la primera mitad del siglo xx, distinguidas personalidades artísticas se interesaron en las expresiones musicales del pueblo mapuche, teniendo un acercamiento al estudio y caracterización de ülkantun, cantos de machi, llamekan y otros tipos de sonoridades. Carlos Lavín, músico e investigador, en la década de 1920 inicia sus estudios sobre lo que Vicente Salas Viu llamaría «la música ancestral chilena, la de los araucanos» (1967, 9). La motivación de Lavín y también del compositor Pedro Humberto Allende, habría surgido a partir de las publicaciones de otros renombrados de la cultura letrada chilena como Rodolfo Lenz y Tomás Guevara (cuyo invisibilizado coinvestigador fue el escritor, y luego político, Manuel Manquilef González) sobre prácticas sociales mapuche. Le siguió Carlos Isamitt, quien nos legó una contundente recopilación de ülkantun, pinturas naturalistas, junto a sus apreciaciones en terreno sobre la vida mapuche plasmadas en las bellísimas crónicas que publicó en revistas de la época y que hoy están siendo trabajadas en profundidad por Freddy Chávez (2019). No podemos dejar de mencionar la monumental obra de María Ester Grebe (1973, 1974) sobre músicas autóctonas; sus investigaciones se valieron de perdurables colaboraciones con informantes mapuche tanto en Wallmapu como en su, parafraseando a Pávez (2015), «laboratorio etnográfico» de la capital.

Dentro de las expresiones musicales, nuestra investigación pretende centrarse en el ülkantun. Ülkantun o ül es una forma improvisada de canto que se entona *a capella* o con acompañamiento musical, dependiendo del momento y del propósito que se quiera realizar. Se llama

ül a distintos tipos de cantos, individuales o colectivos, practicados en contextos diversos, para dormir niños, trabajar, jugar, expresar afectos.

Héctor Painequeo Paillán (1996; 2012), académico de la UFRO, explora los contextos de producción y las técnicas de composición del ül. Las investigaciones de Painequeo despiertan nuestro interés porque reivindcan el diálogo con kimche o sabios/as que viven en comunidades mapuche, al ser él mismo un hablante fluido de mapudungun. Moyano diferencia los propósitos y contextos de performance de los cantos: «el tayül es un canto sagrado que vincula a su intérprete con algún newen de la naturaleza. En cambio, el ül kantun relata un hecho, una vivencia, una anécdota. En winkazugun le dicen romanceada» (Moyano 2016, 153). También se le conoce como cantun, canto, elegía o «canción de ül» (Pérez de Arce 2020, 86).

Entre las publicaciones recientes, nos interesa recalcar dos contribuciones que dialogan directamente con nuestra pesquisa. Por una parte, el libro *Violeta Parra en el Wallmapu* (Miranda, Loncon y Ramay 2017) ha difundido no solamente una colección de variados ülkantun recopilados por Violeta Parra en su visita a territorios mapuche en la década de 1950 sino que también ha señalado la necesidad de pensar en las características del encuentro intercultural que tales visitas y aprendizajes musicales comportaron. Dicho de otro modo, más allá de la loable tarea de poner en valor los acervos poco conocidos, el caso de Parra reviste especial interés por la cercanía temporal con Garrido y por la puesta en práctica de un tratamiento reivindicativo de lo popular que podría, eventualmente, considerarse un punto de referencia frente al cual comprender las formulaciones de Garrido y más específicamente su tratamiento del canto mapuche. Asimismo, destacamos la metodología de pesquisa propiciada por Miranda, Loncon y Ramay, quienes revisitaron archivos en la búsqueda de fuentes primarias.



Más recientemente, Ponio, Canio y Velásquez (2019) han mostrado cómo un corpus hasta ahora no investigado de ülkantun puede interrogarse como fuente histórica para conocer narrativas alternativas de la colonización del Wallmapu, examinando precisamente las letras en mapudungun a través de las cuales, una serie de ül preservados en el Museo Etnológico de Berlín, daban a conocer una perspectiva mapuche del despojo y del encuentro. Para nuestro estudio, concentrado en los materiales sobre los cuales Pablo Garrido elabora y trabaja su visión, nos interesa contribuir a la puesta en valor del ülkantun como fuente histórica, esta vez indagando tanto en su contenido semántico como en sus dimensiones sonoro-musicales, toda vez que el ül se presenta como un complejo sonoro difícilmente reductible a las puras palabras. Como nos recuerdan Miranda, Loncon y Ramay sobre la magnitud del ül: «además del mensaje transmitido, busca también alcanzar la belleza creativa, la sonoridad y la armonía en conexión profunda con el mundo mapuche y con el sentido que desea expresar» (2017, 47).

En el ámbito de los estudios sonoros relativos a la producción artística mapuche, una contundente propuesta teórica que entrelaza la literatura, las comunicaciones y la música ha sido promovida por Luis Cárcamo-Huechante y su postulado del «colonialismo acústico». Las publicaciones de Cárcamo-Huechante (2015; 2016) ponen bajo examen crítico los modos mediante los cuales se pesquisa el componente expresivo de producciones artísticas generadas en una lengua minorizada en contextos de dominación colonial, como es el caso de la poesía de Leonel Lienlaf producida en mapudungun y en español. Sería necesario afrontar el análisis de estas obras considerando la historia de imposiciones, violencia y discriminación que ha asolado los territorios por todo Wallmapu, lo cual trajo consigo que «la lengua del pueblo mapuche ha perdido espacio ante los ruidos coloniales de las maquinarias lingüísticas, culturales,

políticas, económicas y dominantes de Chile y Argentina» (Cárcamo-Huechante 2015, 68), y por consiguiente, la extendida dificultad para comprender la obra poética de un hablante materno de mapudungun como Leonel Lienlaf. Se devela el «colonialismo acústico» naturalizado en la labor investigativa alojada en la academia.



PABLO GARRIDO Y LA MÚSICA POPULAR EN CHILE

Pablo Garrido Vargas, nacido en Valparaíso en 1905 y muerto en Santiago en 1982, sigue siendo un autor enigmático e insuficientemente conocido a pesar de una vasta labor creativa e intelectual. Recientes investigaciones desde la historia y la musicología han revisado su legado, ofreciendo una lectura políticamente contextualizada de sus publicaciones sobre la cueca chilena (Donoso y Ramos 2021), una aproximación al campo cultural en el que se inscribe su obra pionera en el jazz (Cabello 2021) y una elaboración de su perfil político y social como trabajador de la música y de la cultura (Karmy 2021). Estos valiosos estudios expresan la vigencia de su figura y el interés contemporáneo por aquilatar sus contribuciones en diversas aristas de la historia musical chilena.

Habida cuenta del cuantioso material alojado en su fondo documental, son variadas las pistas de investigación que permanecen abiertas e inexploradas, puesto que a pesar de su intensa labor escritural, solamente llegó Pablo Garrido a publicar un puñado de textos, quedando gran cantidad de material inédito y un importante volumen de apuntes y materiales de estudio. Además de publicar columnas y notas en periódicos y revistas de circulación nacional, Garrido publicó cuatro libros: acerca de las condiciones del quehacer musical nacional, su *Tragedia del músico chileno* (1940); sobre la cueca, su *Biografía de la cueca* ([1943] 1976) y su *Historial de la cueca* (1979); sobre cultura puertorriqueña su *Esoterismo y fervor popular* (1952); así como su traducción al español de *Hot jazz* de Hughes Panassie (1939).

Nos interesa la configuración de un perfil progresista, con preocupación por la identidad nacional y, al mismo tiempo, una sensibilidad social expresada tanto en su activismo sindical (Karmy 2021) como en los objetos de estudio que va desarrollando.

En su libro *Tragedia del músico chileno,* Garrido lamenta la escueta formación de sus congéneres, la falta de acceso a una instrucción de calidad y, sobre todo, la carencia de música propia en escuelas y universidades. No bastaba, opinaba él, con investigar acerca de las tradiciones chilenas si es que ellas no se volvían accesibles a la sociedad en su conjunto.

> Yo no sé si hemos perdido la nacionalidad; no sé, ni atino a comprender. Pero observo, recorro mi mente, revuelvo mis papeles y partituras, hurgueteo en los archivos del pasado, en los archivos y foliadores del presente, y no encuentro la música de mi campo, la música de mis mineros, la música de la ciudad. Tarde es la hora para quejarnos de la ausencia del folksong chileno. Tarde, pero aun a tiempo.
>
> Sé que esfuerzos aislados han logrado recoger algunas canciones vírgenes, algunos cantos inéditos de hermosura sin par. Lo sé y lo aplaudo. Pero, en cambio, busco en las bibliotecas musicales, en las ediciones privadas y públicas, y no encuentro nada. Se nos atribuyen mil cualidades musicales, se dice que somos un país de músicos intuitivos. Pero no hallo la música de mi tierra por ningún lado (1940, 10).

Particular interés suscita y un consecuente sentido de urgencia se nota en la referencia al canto popular, al canto del pueblo, la música de su tierra. Es en este marco que Garrido indaga no solamente en los sonidos y prácticas urbanas, sobre las que escribió profusamente en la prensa, y que en combinación con sus actividades como músico práctico lo han convertido en un pionero del jazz en Chile (Cabello 2021; Menanteau 2003), sino que también en tradiciones vernaculares del norte y del sur del territorio nacional.



En su correspondencia con investigadores y compositores de diferentes países, Garrido intercambió algunas ideas al respecto, manifestando su interés por el folclore y las músicas vernáculas. Referentes contemporáneos más conservadores intentaron disuadirlo, como el compositor Alfonso Leng, quien le aconsejaría en 1923 evitar la ejecución de *shimmies* y tangos por considerarlos vulgares; antes de eso sería deseable emplearse en otro oficio y cultivar el arte musical en paralelo (González 1983). No obstante, la fijación de Garrido por músicas que para algunos eran incultas perseveró, como parte de su curiosidad heterogénea y una marcada inquietud social. A fines de la década de 1930, señala Juan Pablo González, «Pablo Garrido comienza su preocupación por la música tradicional chilena y retoma el interés por la música docta, terminando paulatinamente su fiebre de jazz. En este punto se reanuda la correspondencia de Carlos Lavín y se inicia con otros dos investigadores Carlos Isamitt y Carlos Vega» (Ibíd., 15).

Pablo Garrido resulta ser un autor ineludible para los estudios de música popular en Chile. Se le conoce por su contribución a la investigación sobre cueca, su labor pionera en la introducción del jazz en Chile como músico (intérprete y compositor) y su promoción del conocimiento de expresiones vernaculares del país y del mundo. Es claro que Garrido tenía una visión amplia y desprejuiciada del valor de las distintas músicas que lo circundaban durante los primeros tres cuartos del siglo xx. ¿Qué lugar encuentran allí los sonidos y músicas indígenas y más específicamente mapuche?

La primera hebra que tomamos para esta indagación fue la identificación de dos manuscritos inéditos datados en 1955: «Esquema de una metodología para el análisis y estudio de la música étnica chilena» y «Conclusiones sobre la música araucana de un análisis sobre 26 motivos». Luego, al momento de enfrentarnos a los materiales de archivo, nos sorprendió la conservación de ciertos documentos que daban cuenta de la relación entre un

intelectual mapuche llamado Juan de Dios Curilem y Pablo Garrido. Pero para entender este intercambio, hace falta retroceder para conocer algunos antecedentes del enfoque indigenista de Garrido.

Si bien es cierto que el interés por la música popular nacional se acentúa en la década el 1940, no habría que entender su periodo de mayor vocación jazzística como uno en el cual se hubiera desentendido de las tradiciones locales, ya que sus múltiples búsquedas ligadas al modernismo musical y a la poesía contemporánea, se conectan con una efervescencia cultural en el Puerto Valparaíso, donde junto al poeta Neftalí Agrella creó en 1924 la revista *Nguillatún*. Sabemos que ella, que al parecer no tuvo más que un número, incluyó reseñas sobre música europea a la par que un artículo sobre cultura mapuche. La adopción de ese nombre en mapudungun debe reconocerse como un temprano gesto de indigenismo, ligado a la inquietud por dotar de sentido a una cultura propiamente nacional. Como apunta el historiador Pablo Cabello, no habría que desdeñar el valor de esta revista que se produjo dos años más temprano que *Amauta* en el Perú, un símbolo del indigenismo impulsado por José Carlos Mariátegui. Se trataba de dar respuesta a la búsqueda de una identidad en el arte, aun cuando, en palabras de su colega Agrella, se percibieran así mismos como «un conglomerado étnico bastante difuso» (citado en Cabello 2021, 141).

En la editorial del número inaugural de la revista *Nguillatún*[1], se destaca el primer propósito de esta publicación:

> Dedicar sus páginas a estudiar los cantos, música, danzas, literatura y costumbres araucanas. Fomentar el gusto por las formas rudimentarias de las esculturas, fetiches, tejidos y demás objetos de adorno aborígenes; en una palabra, constituir en principal preocupación estética todos los aspectos

[1] El título original de la revista presenta la castellanización del término ngillatun, por ende incorpora el tilde y una «u» muda. Nos interesa problematizar el abierto indigenismo del período y sus autores, representado por los titulares de esta y otras publicaciones.

> del arte, en estado de larva, de los araucanos y fueguinos, grupos raciales que nos pertenecen de hecho. Por extensión, serán objeto de igual estudio todas las manifestaciones de arte aborigen de otras razas o tribus restantes de América del Sur, como los calchaquíes, chacos, cunzas, guaraníes, aymaraes, quechuas, incaicos, aztecas y caribes (1924, 1).

A nuestros días, el uso de términos como «rudimentarias» o de la expresión «estado de larva» resultan irritantes por su posición condescendiente respecto a la cultura de estos pueblos que llaman «aborígenes». No obstante, estos autores interesados en desarrollar una cultura propia y moderna, admiran las expresiones culturales de las mencionadas «razas o tribus» y las legitiman como fuentes valiosas para su propia identidad, distanciándose de otras ideas vigentes acerca de la superioridad de la veta europea como componente de las culturas criollas. De hecho, Agrella y Garrido clarifican su posición respecto al arte y las teorías provenientes de Europa, matizando su cercanía y rectificando, de paso, su compromiso con una cultura «nuestra».

> Y como en otra ocasión se nos tachó de europeizamiento y servilidad por el simple hecho de citar, en apoyo de nuestras concepciones personales, algunas teorías y fórmulas artísticas triunfantes en Europa, nada más justo, para destacar todo posible nuevo mal entendido, empecemos ahora al revés de como iniciamos entonces nuestro movimiento, Esa otra manera de hacerlo es, recurrir a nuestra raza, en primer lugar. Si mediante la belleza literaria elevamos la significación vital de nuestra raza a un plano de idealismo, toda su expresión como entidad étnica constituirá el filón propio de un arte que será criollo y universal a un mismo tiempo; que será nuestro color entre los colores del mundo; que será toda la humanidad en acontecimiento local nuestro... (Ibíd., 1).

Más que una apropiación de la temática indígena por parte de estos artistas urbanos, la revista se hace cargo

también del objetivo declarado, incluyendo el texto «Los cantos araucanos» de autoría del reconocido intelectual Tomás Guevara, a quien Garrido seguirá consultando para sus siguientes incursiones en la música mapuche.

Asimismo, notamos que en sus libros de cueca se encuentran algunas menciones benevolentes acerca de la cultura indígena, que él nombra cuando manifiesta un «orgullo aborigen» o cuando se refiere a los «chileindianos» que no llegarían a bailar zamacueca sino hasta mezclarse como mestizos (Garrido [1943] 1976, 20), lo que los volvería sujetos poco pertinentes para el estudio de la cueca. Lo que sí interesa considerar es su percepción de la cultura chilena que ubica como nacida en «suelos indios» (Ibíd., 21). Si comprendemos que el argumento central de Garrido es presentar a la cueca como un baile y una música propia de Chile (descartando su filiación española) podremos apreciar cómo lo indígena aparece como un componente cultural que entra en contacto con otros. Sobre la zamacueca dice: «En su forma influyen rasgos comunes al cancionero popular colonial (sistema modal occidental, formas estróficas desprendidas de patrones peninsulares), enriquecidos por factores autóctonos amerindios y afroasiáticos, a la manera de innúmeros bienes culturales que son de patrimonio común en el Nuevo Mundo» (Ibíd., 103). Esta misma perspectiva se comprueba en su libro posterior, en el que considera que la cultura aborigen ha sido en parte absorbida por la colonial y en parte ha sobrevivido en sus márgenes. En la cueca, opina Garrido, «la cuota indígena (...) radicaría más en rasgos demóticos que en formales, fenómeno común a toda transculturación» (Garrido 1979, 14). Además de subrayar la visión ideológica tras el mestizaje, llama la atención su utilización de la noción de transculturación, propuesta por el cubano Fernando Ortiz (1940), y que hasta donde entendemos, Garrido conocía. Cabe preguntarse entonces, ¿qué lugar atribuye este autor a la música mapuche? ¿Reconoce en ella algo más que un componente de mestizaje chileno o de expresión que



sufre transculturación? ¿Cómo afecta en su visión el contacto con saberes mapuche?

Durante el tiempo en que se registran los intercambios epistolares con Juan de Dios Curilem, entre 1943 y 1945, sabemos que Garrido estaba, desde el Departamento de Archivo del Folklore Musical de la Dirección de Información y Cultura del Ministerio del Interior y en el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, «contribuyendo con su experiencia y conocimiento sobre antropología y etnomúsica, en la recolección de fuentes vivas de la música vernácula y el folklore chileno» (Herrera y Sentis 2021, 33). No obstante sus significativas indagaciones en una diversidad de expresiones de las músicas populares, Garrido ocupó un lugar institucional marginal que conlleva, para los investigadores actuales, el desafío de restituir un espacio legítimo de elaboración discursiva para sus objetos de estudio así como la actualización de una narración histórica que ponga críticamente en valor su trabajo. Pretendemos aportar en este camino.

En cuanto a otras conexiones con la música mapuche, sabemos que tenía contacto con el compositor y pintor Carlos Isamitt, pero al menos en su correspondencia conservada no se abordan las indagaciones en música araucana del compositor. Sí sabemos que estaba al tanto de ellas, no solamente porque incluye algo de su repertorio en el manuscrito «Conclusiones sobre la música araucana de un análisis sobre 26 motivos» (que analizaremos más adelante) sino que también porque quedó consignado en un intercambio epistolar con el investigador argentino Carlos Vega.

Según consta en la documentación original que se conserva en el Fondo «Carlos Vega» del Archivo de Música Popular, Folklórica e Indígena del Instituto del IIMCV de la Pontificia Universidad Católica Argentina, Garrido le escribió el 5 de mayo de 1944: «Isamitt anda por el sur, tomando motivos araucanos con un asistente que escribe la música!». En la carta relata

también otras circunstancias en las que se encuentran «la gente folclorizante santiaguina» y cuenta que «yo, no hacen cinco meses, tomé música directamente en todo el sur!», mientras le explica que distintas instituciones públicas y municipales tienen acceso a «máquinas y toda clase de material» pero se queja porque no sabe qué hacen con ello (carta IIMCV_FDCV_5-V-1944). Como ha consignado Juan Pablo González, en una carta de Vega fechada el 25 de mayo de 1944 conservada en el Fondo Pablo Garrido, el argentino le comentó de la música mapuche «que esa música no se puede anotar directamente y que es mejor '...tomarla con máquinas'» (González 1983, 20).

Es probable que las tomas directas de música en el sur de Chile coincidan con el encuentro entre Garrido y Curilem, ya sea antes o durante la época de su intercambio epistolar. De ahí que nos parezca fundamental recalcar la utilización de notación occidental en las melodías transcritas por Juan de Dios Curilem, que fueran requeridas por Garrido según consta en el corpus de cartas incluidas en anexo al final y como evidencian las partituras de los ülkantun estudiados en la tercera parte de este libro.

Tanto su utilización de la transcripción musical como su puesta en práctica de otras técnicas de recolección de datos nos parecen fundamentales como objeto de estudio, tomando en cuenta que el tratamiento de las músicas indígenas, folclóricas y populares hacia mediados del siglo XX podía llevarse a cabo desde paradigmas disímiles en cuanto al reconocimiento del saber implicado en las músicas ajenas. En cuanto a Garrido, notamos que en la introducción a su libro sobre cultura popular puertorriqueña, redactado apenas unos años más tarde que su correspondencia con Juan de Dios Curilem, y algunos años antes de su elaboración de los manuscritos sobre música étnica, reflexiona críticamente acerca de las metodologías de investigación y reivindica «la legitimidad de los datos recogidos directamente del trabajo de campo» (Garrido 1952, 13). Esto, leído en el contexto del estudio



del ülkantun, parece altamente significativo, por cuanto varios de sus coetáneos se conformaban con aprender las músicas araucanas mediante notaciones de otros.

En lo que sigue, profundizaremos sobre la figura de Curilem como «recopilador» de ülkantun, destacando su perspectiva sobre el canto mapuche y examinando críticamente la relación establecida entre ambos intelectuales.

JUAN DE DIOS CURILEM MILLANGUIR: MÚSICO E INTELECTUAL

Juan de Dios Curilem Millanguir nació en la comuni-dad Cultruncahue cercana a Panguipulli en 1912, sin embargo fue inscrito legalmente en 1915. Por el lado materno de su kupalme/ linaje, su abuelo Camilo Puelpan Millanguir Hueitra fue cacique, longko y ngenpin, cumpliendo importantes labores como autoridad tradicional en el territorio de Panguipulli, así como testigo presencial de vejámenes, torturas, extorsiones e incluso asesinatos cometidos durante la segunda mitad del siglo XIX por colonos alemanes, franceses y españoles.

Algunos de estos crímenes fueron valientemente denunciados en el libro *Memorias de Sor María Ermelinda Curilem Millanguir* (2014), quien fuera la hermana de Juan de Dios. Esta publicación póstuma estuvo a cargo de Raquel Curilem Fincheira, hija menor de nuestro protagonista; consiste en un importante testimonio histórico sobre las conversaciones que la religiosa sostuvo con su abuela Rosa Neipan Cayulef, la esposa del longko Millanguir. Sobre las usurpaciones de tierras, señalaba: «Para los mapuches no había justicia favorable, porque no se les reconocía ningún derecho. El derecho estaba torcido a favor de los huincas que tenían nombre y apellido y vivían en la impunidad, porque mis padres no sabían el castellano para defenderse y reclamar sus derechos» (Curilem 2014, 69).

Como familia mapuche, entablaron estrechos vínculos con la iglesia católica, en particular con el padre Sigifredo de Frauenhäusl, reconocido misionero bávaro perteneciente a la orden de los capuchinos que abogó activamente por los derechos de los mapuche expoliados en su territorio (Pozo 2018; Arellano et al. 2006). La madre y el padre de Juan de Dios fueron María Millanguir Aillapan y Onofre Curilem Neipan, agricultor y carpintero, cuyo oficio «se lo entregaron los capuchinos» (entrevista a F. Curilem y M. Curilem, Temuco 3 de agosto de 2021). Esta fuerte cercanía al poder eclesiástico y sus instituciones, les brindó cierta protección y vinculaciones sociales desde fines del siglo XIX y sus transformaciones irremediables para el pueblo mapuche; no obstante también propició tempranamente el corte en la transmisión intergeneracional del mapudungun como lengua materna, entre otros aspectos.

En cuanto a la formación de Juan de Dios Curilem, en una de sus cartas enviadas a Pablo Garrido, comenta: «Hice mis primeros estudios en la escuela misional de mi lugar, pasando después a estudiar algunos años de Humanidades en el Seminario Conciliar de San José de la Mariquina» [28/04/1945]. En esta institución, aprendió sobre teoría e interpretación musical, así como canto sacro, principalmente en latín. Por motivos desconocidos para su familia, abandonó su vocación religiosa y dejó el Seminario, pero con estos estudios fue facultado para enseñar en las escuelas del Vicariato de la Araucanía. Con el paso de los años, validó sus estudios y sacó su licencia secundaria, quedando habilitado para trabajar en escuelas fiscales.

A partir de la década de 1930 se desempeñó como profesor de estado, dictando las materias de castellano y educación musical en las escuelas de San José de la Mariquina, Puerto Saavedra, Carahue, Padre Las Casas y excepcionalmente en San José de Maipo, donde se trasladó para llevar a cabo un tratamiento médico. Curilem es recordado positivamente en su entorno como el músico

de la iglesia que acompañó matrimonios y funerales al son del armonio; el director de coros estudiantiles y de profesores, que muchas veces representaron al gremio en festivales regionales de la voz; el músico amante del romanticismo alemán que hacía cantar en canon a sus hijos e hijas.

Su ecléctica figura no se limitaba a los compases: formó parte de una generación de jóvenes mapuche residentes en los focos urbanos –pueblos y ciudades que tímidamente empezaban a masificarse con el avance de la migración campo ciudad producto de la usurpación de sus antiguos territorios–, quienes se articularon de forma autónoma en orgánicas integradas por hombres y mujeres con los más diversos intereses. Algunas de estas organizaciones mapuche generaron diarios donde volcaron sus reclamos y visiones por escrito, que, en palabras de Alvarado Lincopi y Antileo, «develan un pensamiento mapuche anticolonial embrionario» (2019, 27). Juan de Dios Curilem formó parte de la «Unión Araucana», surgida en 1926, la cual se caracterizó por sus propuestas de corte más conservador, reflejado en su lema «Dios, patria y progreso» y en su vinculación con la iglesia católica. Si bien, Foerster y Montecino señalaron que dicha organización representaba la «negación de la cultura ancestral y lucha por el 'blanqueamiento' y la 'modernización'» (1988, 14), consideramos que es necesario observar con detención el complejo escenario histórico que vivía el pueblo mapuche post invasión y anexión de su vasto territorio a la entonces joven nación chilena. Esta coyuntura histórico-política exigió adoptar diversas estrategias de negociación, alianzas con personajes públicos chilenos, así como la generación de medios de difusión que dieran cuenta de las luchas por la representatividad de esos jóvenes indígenas.

Escribió como columnista y dirigió los periódicos *Pelomtúe* y *El Araucano*, donde volcó sus ideas sobre el rol de la educación, la lectura y uno que otro poema. Su interés en la política no se acotó al contexto mapuche

pues sabemos que participó en el desaparecido partido Falange Nacional, que luego daría pie a la Democracia Cristiana. Por este motivo, acaecido el fatídico golpe de estado cívico militar en 1973, el viejo Curilem no sufrió mayor persecución política, a diferencia de algunos de sus hijos que fueron expulsados del país. Murió en 1985 producto de un cáncer.

La semblanza aquí presentada sobre Juan de Dios Curilem y su obra, lo erigen como un sujeto no tan fácil de interpretar. A ratos contradictorio, declaraba su amor por sus «hermanos de raza» y una fidelidad única a la doctrina religiosa eurocéntrica. Así como muchos de sus coetáneos, el quehacer intelectual y artístico de Curilem hacía carne el provocador dinamismo político de la época, que obliga a no romantizar a los sujetos indígenas, abrazando todas sus diferencias internas, como sucede en cualquier sociedad viva.

Nos parece relevante recalcar el carácter no esencialista de la indigeneidad de Curilem. Sus múltiples intereses musicales, su recordada admiración por Beethoven y la ejecución de músicas chilenas en formato coral, no obstaculizan su posicionamiento como investigador mapuche. Como un personaje fractal, poco a poco va emergiendo desde archivos y memorias orales la figura de Juan de Dios Curilem Millanguir. Difícil de clasificar según nuestros actuales imaginarios, su obra nos desafía a reconocer las complejidades de un sujeto racializado que opera no sólo por motivaciones indigenistas, sino más bien un altruismo y pulsión por la belleza que lo ubica junto a notables hombres y mujeres de la historia de la humanidad.

En cuanto a la investigación musicológica que desempeñó, hasta la fecha hemos hallado importantes documentos que ratifican la colaboración intercultural que sostuvo con Pablo Garrido; es el asunto que trata el siguiente apartado.

Pablo Garrido entabló relación con Juan de Dios Curilem en 1943, probablemente, en una de sus giras como músico viajero o en sus funciones como director de «La Caravana de Música Chilena», programa estatal que buscaba poner en valor la música popular desde los propios territorios, incluyendo zonas rurales hasta donde se trasladaban investigadores, folcloristas y otros profesionales y técnicos (entrevista a R. Torres, videoconferencia 6 de junio de 2020). En el archivo de Garrido, hallamos una esquela [57_A_M1] con un membrete en su esquina superior izquierda que indica: «La Caravana de Música Chilena. Gira Pan-Americana. Director: Pablo Garrido. Representante: Ruperto Tapia Caballero», como si se tratara de un block de hojas en blanco generado para el viaje. Son notas de trabajo de campo escritas por Garrido en Temuco en 1944, donde, entre otros asuntos, enlista a relevantes personalidades mapuche y alemanas de la época:

- P. Sigifredo, Panguipulli
- P. Ernesto, Gorbea, Imperial
- Sr. Juan de Dios Curilem, Presidente Unión Araucana
- Sr. Víctor Painemal, Director Imprenta San Francisco
- Sr. Guillermo Igaiman, Caja de Ahorros Concepción
- Sr. José Cayupi, Tienda la Villarrica. Diego Portales entre Gral. Mackenna y Gral. Cruz
- Sr. Manuel Manquilef
- Sr. Manuel Aburto Panguilef, Calle Varas, casi esq. Gral Mackenna, Tradicionalista
- Defensor José Antonio Neculman, Pres. Soc. Caupolican. Actualmente normalista en Metrenco
- Sr. Domingo Tripailaf, San José de la Mariquina. Corresponsal del Correo de Valdivia

La información manuscrita nos permite observar a Garrido muy inserto en la escena política e intelectual de Wallmapu, entendido como un vasto territorio que abarca distintas ciudades desde Concepción a Valdivia. Consiste en una panorámica sinóptica de aquel momento crucial

FIGURA 1 *Esquela [57_A_M1], Fondo Pablo Garrido, Centro de Documentación e Investigación Musical, Universidad de Chile.*

de la historia reciente del pueblo mapuche, avanzada la colonización y reducción de las comunidades. Esta historia de despojo quedó inmortalizada en los diversos diarios y periódicos por, a juicio de Alvarado Lincopi y Antileo, «escritores y escritoras teóricos anticoloniales, buscando una posibilidad de seguir existiendo como pueblo» (2019, 13). Menciona también a dos sacerdotes capuchinos bávaros que trabajaban en las misiones instaladas estratégicamente por la Araucanía, los reconocidos araucanistas Sigifredo de Frauenhäusl y Ernesto Wilhem de Moesbach, autores de obras tan importantes como *Lecturas Araucanas* (en coautoría [oficial] con Augusta, 1910) y *Lonco Pascual Coña. Testimonio de un cacique mapuche* (Coña 2010). La anotación «Hacerle mandar el folleto al Sr. Curilem», da cuenta del trabajo que comienzan a sostener colaborativamente.

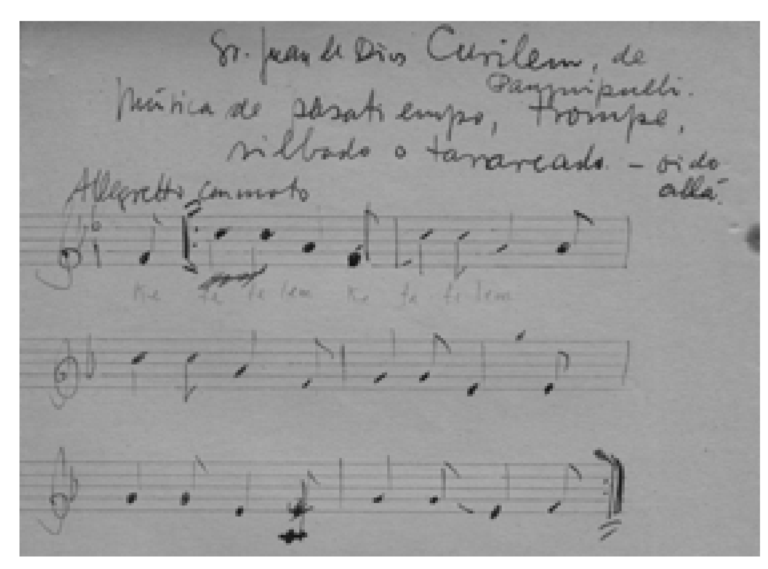


FIGURA 2 *Transcripción y anotación [57_A_M3], Fondo Pablo Garrido, Centro de Documentación e Investigación Musical, Universidad de Chile.*



APUNTES DE VIAJE...

HABLA LA RAZA ARAUCANA

Por Pablo GARRIDO

Corresponsal exclusivo de "Las Últimas Noticias"

UN HOMENAJE A TRES HEROES

¿TIENE UD. BUENA MEMORIA?

FIGURA 3 *Recorte de prensa «Habla la raza araucana», 15 de marzo de 1944, Las Últimas Noticias.*

El 15 de marzo de 1944, se publicó en el diario *Las Últimas Noticias* la crónica «Apuntes de viaje. Habla la raza araucana» donde Garrido entrevistó a Víctor Painemal y Juan de Dios Curilem; se trató de un nutrido y horizontal diálogo sobre variados temas, donde los mapuche se identifican como voceros de esa camada de jóvenes dirigentes críticos de la precariedad y los abusos sufridos por su pueblo. En este inserto se aprecia también una bella fotografía donde figuran los tres interlocutores, bajo la cual se señala: «Nuestro redactor habló durante 3 tardes con Víctor Painemal y Juan de Dios Curilem, inteligentes maestros araucanos que han expresado verdades que no admiten discusión» (Ibíd.).

Además, nos consta la sostenida correspondencia que mantuvieron durante los años 1943 a 1945, en la cual se evidencia el trabajo de colaboración entre Garrido y Curilem. Las cartas enviadas por el profesor mapuche fueron conservadas en el archivo y al final de este libro es posible encontrarlas.

Tanto para la musicología como para la literatura y otras disciplinas, acercarse al estudio de prácticas culturales del pueblo mapuche en la forma como lo realizó Pablo Garrido en la temprana década de 1940, constituye un original logro. Pablo Garrido estableció redes intelectuales con importantísimas figuras públicas de la cultura nacional e internacional como lo acredita su correspondencia ya mencionada; sin embargo, no dudó en entablar una fluida y horizontal comunicación con el joven dirigente mapuche Juan de Dios Curilem, a quien da los créditos correspondientes, solicitándole incluso un retrato para incluirlo en una publicación en la que aparecería como autor. En tiempos donde el racismo y la discriminación étnica eran aún más evidentes que en el presente (Correa 2021), la colaboración entre Garrido y Curilem nos sorprende por su impronta no extractivista: Curilem no es solamente un informante de Garrido, sino el recopilador en terreno de los cantos, quien los registra con anotación musical, traduce y comenta.



En su carta fechada en Padre de las Casas el 28 de Abril de 1945, Juan de Dios Curilem brinda algunas notas biográficas, a petición de Pablo Garrido: «Nací en Panguipulli (nombre que significa 'Tierra de leones') en las cercanías del pintoresco lago del mismo nombre. Hice mis primeros estudios en la escuela misional de mi lugar, pasando después a estudiar algunos años de Humanidades en el Seminario Conciliar de San José de la Mariquina. Hoy día me encuentro ocupado, junto con los Misioneros Capuchinos, en levantar el nivel cultural y material de mi Raza, los araucanos – que tanto amo.» Suponemos que la capacidad de registrar aquella «música araucana» mediante toma directa, fue un conocimiento adquirido en la escuela de Panguipulli, pues el curriculum misional de la época consideraba estudios sobre teoría musical. Cruzando estos datos, develamos las complejas redes de colaboración e influencias en el trabajo musicológico del mapuche, situado territorialmente en la zona urbana fronteriza a inicios del siglo XX, momento histórico muy desconocido para el grueso de la población mestiza o criolla en la actualidad. Por una parte, está la propia motivación dirigencial de Curilem y su participación en diversas instancias políticas al interior del pueblo mapuche. Así como la vinculación estratégica que tuvo con religiosos capuchinos alemanes y chilenos que, de cierto modo, apadrinaban a jóvenes indígenas para prepararlos en su formación occidental. La presencia del intelectual chileno Pablo Garrido en este escenario marcado por el intercambio intercultural, no hace más que corroborar las apreciaciones sobre sus capacidades diplomáticas.

En su carta del 20 de marzo de 1945, Curilem hace envío de tres partituras manuscritas de ülkantun recogidas en su trabajo de campo. En otra epístola anterior, advertía sobre la dificultad de encontrar hablantes competentes de mapudungun, dando cuenta del retroceso en el uso de esta lengua provocada por la imposición del castellano. Curilem reconoce la pérdida progresiva

del mapudungun y de las expresiones culturales mapuche, fenómenos que hoy leemos en clave anticolonial y atribuimos a la avanzada genocida de los estados chileno y argentino en los territorios ancestrales y la precarización transversal de la vida. En este contexto, destaca la sensible habilidad etnográfica en terreno de Juan de Dios Curilem, como menciona en su carta, «Hay que ir muy lejos para encontrar ülcamtunes, en las montañas».

Conscientes de la escasez de nuevas fuentes primarias que den cuenta de las melodías y ritmos del ülkantun de hace un siglo, consideramos especialmente valiosa la conservación de transcripciones en notación musical occidental, llevadas a cabo por Curilem. Respecto a su transcripción mediante notación pentagramada, interesa interrogar no solamente este dispositivo escritural en su dimensión colonial (Burcet 2017), sino que también indagar en el contacto intercultural y la ostensible «alfabetización» musical de la que dan cuenta los materiales de archivo que describiremos con detalle en la tercera parte de este libro. Asimismo, resulta pertinente revisar los supuestos, alcances y límites de la elaboración de las partituras, así como de sus usos para análisis y teorizaciones.

CURILEM, PRIMER MUSICÓLOGO MAPUCHE

En 1945, la revista *Vida Musical* dirigida por Pablo Garrido, dedicó una sección especial a la música mapuche. Junto a sendos artículos firmados por académicos reconocidos, como Carlos Lavín y el mismo Garrido, figuraba la traducción del documento inédito en castellano «Diez canciones araucanas» (1910) de Félix de Augusta y un texto etnográfico-analítico cuya autoría correspondía a Juan de Dios Curilem Millanguir. Este «musicólogo mapuche», como lo nombra el propio Lavín, aportaba una perspectiva inusitada en los medios chilenos. Para Garrido, lo que entregaba Curilem con

su artículo «Tres cantos araucanos» tenía una «importancia trascendental».

La alta valoración de su investigación se fundamentaba en tres razones. Por una parte «nadie mejor que un hijo de esa misma tierra de Arauco podría conocer a fondo el canto aborigen», opinaba Garrido. Por otra parte, Curilem demostraba un amplio conocimiento de la «cultura occidental», incluyendo la maestría de sus lenguajes musicales. Por último, su texto contribuía con información musical acerca de una zona geográfica de la cultura mapuche desconocida para la sociedad chilena, el territorio wenteche williche de Panguipulli. Garrido lo celebraba entusiasta: «Se trata, pues, del primer caso en nuestra tierra y uno de los muy contados de la América aborígen, de un auténtico detentor de un pasado glorioso que revive lo suyo para significación futura» (1945, 11).

Reconociendo la excepcionalidad del caso presentado, examinamos la figura de Juan de Dios Curilem Millanguir en su faceta de profesor, músico, investigador y gestor intercultural.

Es relevante mencionar a Manuel Manquilef González, quien fue colaborador de Tomás Guevara, uno de los principales araucanistas que escribió sobre etnología, historia, folclore y antropología física (Mora y Samaniego, 2018). Manquilef publicó *Comentarios del pueblo araucano (la faz social)* en 1911, considerado el primer texto escrito por un mapuche sobre su propia cultura. Se dedica a caracterizar diversas prácticas culturales y en el tercer capítulo describe tres tipos de bailes, incluyendo a los ceremoniales y cómicos. En esta sección se presenta la transcripción en formato bilingüe de los ülkantun «Chewetulan/Desgraciado», «Platañma domo/Mujer dorada, hermosa», «Machi ül/Canto de la machi», «Ñiwiñ ñi ül/Canción de la trilla» y «Cauchŭ ñi ül/El canto del soltero». También hace algunos comentarios organológicos con respecto a la interpretación de la trutruka.

Manquilef aparece efectivamente como autor de valiosísimas descripciones etnográficas, sin embargo se

hace notar cierta distancia respecto a la contribución de Curilem, por cuanto este último fue percibido por sus contemporáneos (tres décadas más tarde que Manquilef) como un mapuche instruido en el lenguaje musical occidental. Si bien tenemos cuidado en no esencializar dicha diferencia, suponiendo que sería un saber necesario para considerarse musicólogo o investigador musical, sí nos parece importante recalcar que tal destreza por parte de Curilem le permitió dialogar con compositores y músicos chilenos y europeos «en sus propios términos». Además de eso, es notable la minucia con la cual Curilem escucha y describe el universo sonoro mapuche, aportando breves pero sustanciales observaciones acerca del ülkantun.

Tomando en cuenta la evidente excepcionalidad del caso de Curilem, vale decir: la rareza de hallar a un intelectual autor reconocido como indígena escribiendo acerca de la música de su pueblo en la primera mitad del siglo XX, merece la pena contrastar su figura con otras similares en distintos territorios del continente. Por el momento, encontramos útil pensar en el caso del indígena omaha Francis la Flesche, contemporáneo a Manquilef. Este «indian anthropologist» colaboró con la norteamericana Alice Fletcher, solicitando que su autoría intelectual fuera explícitamente reconocida (Mark 1982). Asimismo, estudios más recientes de sus descripciones etnográficas y escritos de ficción apuntan al interés de explorar las estrategias discursivas y los supuestos de la lectoría a la que se dirigía como autor (Graber 2017). No descartamos que existan otras personas indígenas en casos similares, aunque aún es algo que hace falta investigar. Por el momento, creemos importante subrayar la excepcionalidad de su reconocimiento como autor y no solamente como informante.

Además de enfatizar en la agencia indígena mediante el reconocimiento de Curilem como investigador y pensador, en contraste con la habitual categoría de «informante» atribuida a las personas nativas, consideramos que la mención de Curilem como «musicólogo»

abre importantes preguntas acerca de la división de roles para la producción y circulación de conocimientos en los procesos de institucionalización y profesionalización musical.

Por un lado, es evidente que en la memoria familiar y comunitaria del territorio lafkenche y otras localidades en las que trabajó, Curilem destacó como profesor y director coral, entendiéndose éstas como labores entrelazadas, enmarcadas dentro de un rol de liderazgo cultural. Si para sus hijos e hijas el trabajo de investigador musical aparece como sorpresivo en su relato biográfico, la imagen de Juan de Dios recopilando ülkantun en zonas rurales parece completamente verosímil, dadas sus otras actividades.

Observamos en las cartas dejadas a Garrido la seriedad con la que Curilem se dedica a estudiar los ülkantun, cuya recopilación y exégesis suponemos que fue solicitada por Garrido para los trabajos que éste estaba llevando a cabo en Santiago. En su primera carta, Juan de Dios se excusa por la demora en enviarle el material: «dentro de unos meses tendré el mayor gusto de enviarle una pequeña colección, por la cual estoy ya trabajando» [8/12/43]. Esta cita manifiesta que las actividades investigativas de Curilem involucraron más que una simple captura de cantos, emprendiendo la tarea con el compromiso propio de un proyecto personal. Algunos meses más tarde, volvió a escribirle a Garrido, dando cuenta de algunas de las dificultades encontradas: «Al mismo tiempo le hago saber que tengo algunos cantos araucanos y que estoy buscando con empeño algunos otros, pues es muy difícil encontrar a araucanos que sepan bien un canto. Hay que declararlo con (cierta) tristeza que nosotros los araucanos estamos olvidándonos de lo nuestro.» [20/01/45] Nos interesa su preocupación por el potencial olvido de los cantos, su capacidad de juzgar la completud y justeza de lo oído, mostrando que su interés excede la pura constatación de las prácticas vigentes y que parece anhelar una revitalización de estos saberes. Más claro queda con la idea siguiente: «Los cantos que tengo, no se

los puedo enviar tan pronto porque en las letras o textos hay algunas palabras castellanas y yo quiero que sea mapuche puro» [20/01/45], donde en vez de lamentarse por la merma del idioma, busca restituirlo. Así, entiende que esta colecta de ülkantun cumple una función estratégica para poner en valor la cultura mapuche.

En una carta posterior, describe las peripecias vividas para conseguir más cantos y vuelve a reafirmar su preocupación por la pérdida del mapudungun:

> Es muy difícil encontrar personas que sepan cantar hoy día, en araucano, porque los araucanos modernos, al igual que los chilenos, van olvidando de a poco lo propio. Hay que ir muy lejos para encontrar ülcamtunes, en las montañas y para esto no dispongo de tiempo porque siempre tengo que estar en mi empleo. Pero a pesar de todo seguiré trabajando hasta tener una buena colección de cantos y de distintos temas y melodías. [20/03/45]

Hasta donde hemos podido indagar, en el Fondo Pablo Garrido, se conservan siete ülkantun recogidos, transcritos y comentados por Curilem. Resta acceder también a otra parte del archivo familiar Curilem Fincheira donde se conservan algunas de sus partituras. Sin embargo, su hija Raquel (entrevista a R. Curilem, videoconferencia 5 de octubre de 2021) nos hace saber que el repertorio de sus actividades corales correspondía a música coral de origen docto, así como a canciones populares chilenas (como «Cantarito de greda» de Nicanor Molinare). ¿Cómo entendemos esta ausencia del canto mapuche en su actividad coral?

Reconocemos como un aspecto notable la separación de los siete ülkantun documentados y comentados por Curilem con el resto de sus actividades musicales cotidianas. Como ha observado Ana María Ochoa, en la historia de la etnomusicología latinoamericana ha sido habitual la entextualización de los sonidos estudiados en contextos «tradicionales» bajo la forma de canciones folclóricas

y arreglos de diversos tipos. Esas mismas prácticas han formado –de hecho– parte de la investigación misma del folclor. Raquel Curilem recuerda con nitidez la gran destreza que su padre tenía para generar arreglos a cuatro voces de cualquier melodía. Era una de sus habilidades musicales más impresionantes, a oídos de su hija. La presunta ausencia de melodías mapuche arregladas para coro señala, presuntamente, un posicionamiento de Juan de Dios Curilem, para quien el canto araucano, el ülkantun, debía corresponder a un acervo cultural diferente.

Consideramos que la división de ocupaciones musicales –el investigador diferenciado del director-arreglador– y las implicancias teóricas y políticas que conlleva, puede entenderse también a la luz del trabajo de Ochoa. En el mismo texto, ella ha hecho notar cómo las «epistemologías de la purificación» que operan para el estudio de las llamadas músicas folclóricas y tradicionales van de la mano con una separación de prácticas musicales en distintos tipos de textos y actividades, como categorías estáticas y jerarquizadas por el poder en el orden colonial. Así, entendemos que la figura integradora de Curilem no calza con los atributos típicos de la musicología institucional, en términos de su ocupación principal y persona pública, puesto que su oficio era «profesor», aun cuando su ejercicio efectivo de investigación y registro de reflexiones propias en la publicación «Tres cantos araucanos», que editamos en la segunda sección de este libro, interpela indirectamente al sentido común del pensamiento musical y cultural contemporáneo.

Los textos

MATERIALES

Como hemos dicho, este proyecto se origina a partir de las ideas acerca del canto mapuche que fueron elaboradas por el prolífico investigador chileno Pablo Garrido y que permanecen inéditas. Nuestra investigación se centra en el estudio de un corpus específico de documentos manuscritos de su autoría que se conservan en el Centro de Documentación e Investigación Musical de la Universidad de Chile, específicamente en el Fondo que lleva su nombre.

En el Fondo Pablo Garrido, hemos identificado al menos tres cajas que contienen múltiples materiales manuscritos y editados que abordan la música «araucana», la cultura mapuche y diversas tradiciones «étnicas». Nos referimos a recortes de prensa, folletos educativos, libros y apuntes varios. De ese universo, nos interesa particularmente un corpus acotado de documentos que dan cuenta de la comunicación directa mantenida entre Pablo Garrido y el músico y dirigente mapuche Juan de Dios Curilem en la década de 1940, los que se detallan someramente en la tabla de la siguiente página.

A esos documentos hay que añadir el artículo que Juan de Dios Curilem escribió en 1945 para la sección sobre música mapuche de un número de la revista *Vida Musical,* cuyo editor era Pablo Garrido, la cual se conserva en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Chile. Además del artículo, titulado «Tres cantos araucanos», incluimos tres cuadros que funcionan como paratextos y que están firmados respectivamente por Pablo Garrido, Jorge Allende y C. L.

DOCUMENTOS	UBICACIÓN	DESCRIPCIÓN
La música araucana	Caja Instrumentos varios; Folklore no Chile 4 (2017) - 3, Carpeta blanca	Texto descriptivo
Conclusiones sobre la música araucana de un análisis de 26 motivos	Caja 57, legajo s/n	Texto analítico y tabla
Esquema de una metodología para el análisis y estudio de la música étnica chilena	Caja 57, legajo s/n	Diagrama y propuesta metodológica
Melodías de ülkantun	Caja 57, legajo s/n	7 melodías en notación pentagramada
Letras de ülkantun	Caja 57, legajo s/n	7 letras bilingües mapudungun / castellano
Correspondencia Pablo Garrido - Juan de Dios Curilem	Caja 57, legajo s/n	4 cartas manuscritas y mecanografiadas escritas por Juan de Dios Curilem a Pablo Garrido

En lo que sigue, ofrecemos una lectura inicial a estos textos, proponiendo contextualizaciones e interrogantes transversales para entender el despliegue de un pensamiento acerca de la «música araucana» a lo largo de los años. Es por eso que organizamos cronológicamente tanto los textos de la segunda parte como nuestros análisis aquí abajo.

1929 - CIRCA 1930

Conociendo sus intereses indigenistas manifiestos en la edición de la revista *Nguillatún*, no es del todo sorprendente que Garrido iniciara en 1929 la escritura de un texto general acerca de la música araucana. En él busca sistematizar lo que ha leído de puño de otros autores, al tiempo que manifiesta su deseo y su vocación por reconocer el valor cultural de una cultura que parece lamentablemente desconocida para la sociedad chilena.

> Lo cierto, lo innegable, es que la música de Arauco no tiene ni ha tenido jamás eco ni arraigues ni en el campesino ni en el obrero de Chile. Es desconocida para casi todos excepto los habitantes de ciertas limitadas regiones del sur del país y para unos cuantos (muy pocos, en realidad) aficionados a la investigación y a lo exótico.

Por otro lado, comenta que la escasa información que se enseña acerca de este pueblo se enfoca en la historia prehispánica, lamentándose: «Poco, demasiado poco, realmente, se muestran las costumbres, creencias y vida araucanas», mostrando una sensibilidad que juzgamos extraña para la época.

Es tal su interés por la cultura viva, que se propone indagar en «la música, de los cantos, bailes, instrumentos y algún ritual, tal como en la actualidad pueden observarse en el propio país». De esta manera soslaya, al menos momentáneamente, la tendencia arcaizante que relega a la cultura indígena a un pasado fundacional de la nación. En su lugar, asoma un interés etnográfico que veremos confirmado en sus investigaciones más tardías, pero que ya asoma mediante la incorporación de fuentes orales. Ejemplo de ello, es su mención a Juan de Dios Ñancu, a quien describe en el contexto urbano santiaguino y de quien obtiene valiosos toques de trutruka. También leemos una vocación etnográfica en sus sensibles descripciones de los toques de este instrumento en contextos curativos.

A pesar del afán reivindicativo que notamos en este y otros escritos sobre música mapuche, es imposible no reparar en formulaciones despectivas en cuanto a la calidad y nivel de desarrollo que busca constar. Así lo vemos en su relato histórico acerca del contacto entre araucanos e incas. Signo del progreso de la herencia de los segundos sobre los primeros sería la adopción de técnicas textiles, orfebres y agrícolas, lo que contrasta con su nula influencia musical: «su música no la querían y el araucano siguió con su pobre música y sus incipientes

instrumentos.» Este juicio de valor se inscribe fácilmente en los paradigmas de la musicología comparada que basaba sus análisis en el evolucionismo. Algo similar se encuentra en su apreciación de la construcción del kultrun, del cual opina: «Su fabricación es simple, como naturalmente había de serlo dado el espíritu y costumbre de una raza ajena a complejidades de todo orden», o simplemente cuando habla del «primitivo carácter» de los araucanos.

Entre los papeles de Garrido, encontramos una versión impresa del artículo «La música araucana» escrito por Pedro Humberto Allende, publicado originalmente en 1921 y reeditado en 1945. Cuando Garrido lo estudió, desconocía su fecha exacta de publicación y anotó en el borde superior derecho «1927?». De él obtuvo la observación de que el «sistema musical» de la música araucana distaba ostensiblemente del heredado de la cultura hispana. Garrido replica esta idea, explicando las diferencias en la interválica, lo que se expresaría más claramente en el canto *a capella*.

> Los intervalos de su música de canto son diversos a los del sistema temperado en uso en los países civilizados, no guardando la relación de 2 medios tonos para cada tono, sino de aproximadamente ¾ de tono. Se hace difícil poder aseverar que haya un sistema determinado en su música. Giran sus cantos, en una extensión de cuarta, generalmente, y escribirlos es difícil por cuanto la incertidumbre tonal y el extraño intervalo de sus tonos, sorprenden y engañan al oído acostumbrado al cromatismo actual. Al cantar con acompañamiento instrumental, las voces se amoldan a los instrumentos y ya es diverso el sistema, puesto que ellos emiten regularmente los intervalos reflejados desde la escala de los armónicos. Cierto que la diferencia entre el canto puro y el acompañado por instrumento cualquiera es pequeña, y probablemente no la aprecie el auditor corriente. Pero para un técnico en la materia, no pasarán desapercibidos los dos diversos sistemas.

No obstante, en lugar de exotizar irremediablemente la organización de las alturas, Garrido admite que el canto con acompañamiento muestra una adaptación a «la escala de los armónicos», poniendo en relieve la habilidad de quienes ejecutan música mapuche de moverse entre uno y otro sistema. Es probable que esta idea esté igualmente fundada en el texto de Allende, quien había escuchado un coro de mujeres mapuche en Angol. Las «mapuchitas» le habrían sorprendido por pasar de una afinación justa y temperada para el repertorio occidental, a un modo diferente al interpretar la música de su raza araucana: «se amoldaron inmediatamente a los nuevos intervalos muy diferentes, por cierto, a los de la música semitonal» (1921, 84).

Creemos que el artículo que comenzó en 1929, según consigna en una anotación propia al borde superior derecho de la primera página, fue retomado en años posteriores y no alcanzó a ser terminado. El signo más evidente de su revisión en décadas posteriores es la incorporación de uno de los ülkantun entregados por Curilem en 1944, cuya presentación exacta en castellano hacen presumir que sea virtualmente imposible que provenga de otra fuente, ya que estos cantos no se ejecutan más que en mapudungun, y las traducciones se realizan solamente con un afán analítico y de difusión.

Las últimas páginas de «Música araucana» contienen un esquema de clasificación similar al presentado en su otro texto del mismo año, incluyendo además una referencia a las categorías clasificatorias que Carlos Isamitt propone para la misma música. Un interés similar por aplicar sistemas clasificatorios puede rastrearse hasta los estudios más recientes del ülkantun (Painequeo 1996, 2012).

El segundo artículo, titulado «Por la música araucana», no contiene fecha explícita, pero lo ubicamos en una época cercana a este primer escrito de Garrido, probablemente escrito en Europa a comienzos de la década de 1930. El propósito de este texto es revelar su temprano



interés por la música mapuche, el cual data desde su adolescencia, cuando en 1921 habría tenido la oportunidad de cantar fragmentos de músicas araucanas en un coro escolar. Sigue identificando importantes hitos en su relación con la cultura mapuche, como la ocasión en que habría asistido a un congreso indígena en el Estadio Ferroviario de Valparaíso en 1925, circunstancia en la cual escucharía músicas y presenciaría bailes mapuche.

Tal como explicamos en un apartado anterior, se sostiene la fundación del grupo Nguillatún y la publicación de su revista homónima, de la mano de Neftalí Agrella, como un gesto fundante en la difusión de la cultura mapuche en Valparaíso. El dato más notable resulta su descripción de la obra «Semana y un choapino», presentada en el célebre (y desastroso) concierto futurista en la Sala Steinway en 1925, la que describe así: «Como lo indica el título de esta composición, se trataba de siete trocitos (greguerías musicales) correspondientes a los días de la semana y otro, el final, una pequeña composición basada en temas araucanos y trabajada en tejido-manera-fugado.» Esta descripción lo ubica dentro de las tendencias del nacionalismo musical, lo cual se corrobora con sucesivas argumentaciones en búsqueda de algo propio, nuestro, distintivo. Así, un elemento central de este texto es la configuración de un perfil nacionalista-indigenista, expresado también cuando critica la audición de la ópera «Lautaro» por hallarse completamente alejada de los sonidos autóctonos.

Por otra parte, este texto argumentativo y autobiográfico le permite situarse como un promotor de la música araucana, dando cuenta de sus actividades de difusión en el norte de Chile y en periódicos como *La Nación*, en fechas tan tempranas como mediados de la década de 1920. Por último, el diálogo que establece con autores hoy en día conocidos por sus publicaciones en torno a la cultura y la música mapuche, como son Tomás Guevara y Pedro Humberto Allende.

1945

El artículo «Tres cantos araucanos» retoma algunas de las ideas que Curilem comunica a Garrido en sus cartas. Llama la atención no solamente su designación como «musicólogo mapuche», que ya hemos comentado más arriba, sino que también su manifiesta intención de seguir investigando y escribiendo específicamente acerca de uno de los ülkantun que considera más antiguos, titulado «*Rupan mapu*», sobre el cual anunció: «tendré ocasión de extenderme en un futuro trabajo de investigación».

Otro elemento importante a destacar es que Juan de Dios Curilem nos informa en el cuarto párrafo de su artículo la identidad de la señora Rosa Manquel, quien le habría entregado uno de los cantos analizados. En este gesto no solamente se erige la autoría individual de Curilem sino que también se exhibe la expresión viva, contemporánea, de su autopercepción como mapuche. Allí demuestra una claridad sobre la dimensión territorial y un reconocimiento de autorías colaborativas.

No ahondamos en este sitio acerca de la contribución teórica de Curilem, puesto que retomaremos su corpus investigativo de manera integral en la tercera parte de este libro.

1955

«Esquema de una metodología para el análisis y estudio de la música étnica chilena» es un manuscrito que presenta un índice y mapa conceptual para un futuro estudio de músicas indígenas, identificando los diferentes componentes según área cultural, función, «vías de exteriorización» (que hoy asemejaríamos a rasgos de la performance musical), características morfológicas (correspondientes a aspectos sonoros-estructurales), organografía (que remite a los instrumentos musicales), estudios y bibliografías y, finalmente, casos de estudio. Este esquema es apenas un

esqueleto que, hasta donde sabemos, no llegó a desarrollarse. Lo que nos interesa es constatar su intención de abarcar de manera integral las prácticas musicales, operando con categorías *etic* para sistematizar, de antemano, los hallazgos que pudieran producirse mediante la investigación de campo o bibliográfica.

El mismo año fechó un segundo manuscrito, titulado «Conclusiones sobre la música araucana de un análisis sobre 26 motivos». Éste aparece como una versión final, en limpio, de un trabajo cuyos pasos es posible rastrear a través de los documentos del archivo. Se constata al revisar las fuentes complementarias, que habría habido un número mayor de «motivos» considerados en algún momento del proceso, incluyendo 29 motivos cantados y 6 motivos instrumentales. Por una razón que desconocemos, el análisis final se concentró exclusivamente sobre 26 motivos cantados, excluyendo precisamente 3 de los ülkantun entregados por Curilem: *«Machitucan»*, *«Nguillatun»* y *«Canto guerrero»*. Aunque no sabemos la motivación exacta de esta exclusión, es razonable preguntarse si fueron estos cantos los que quedaron fuera por no presentar temáticas originales, ya que dentro del corpus estudiado se encuentran otros ülkantun con los mismos títulos o letras similares: *«Machitucan»* y *«Nguillatun»* y *«Peñi ka»* recogidos por Guevara, y otro canto guerrero *«Peñi ka peñi»* asociado a Carlos Agüero.

El análisis de los 26 motivos se organiza según categorías comunes de la musicología comparada y la teoría musical occidental, que disecciona las expresiones sonoras según dimensiones temporales y de altura, reconociendo un valor especial a la «forma» de las ideas musicales, expresadas en motivos, stanzas y comportamientos melódicos. Las categorías utilizadas son: métrica, diseño rítmico, agógica, ámbito interválico, grados preferidos, declinación melódica, niveles, sonidos polarizados, consonancia natural, reposo grado inferior, área tonal o modal y forma.

Estas categorías son abordadas desde una perspectiva estadística, buscando demostrar la prevalencia de ciertos

rasgos por sobre otros. El procedimiento de exégesis se explicita mediante dos pasos: primero, la presentación de la totalidad de los datos desglosados según cada categoría, contabilizando las apariciones de cada valor; luego, una explicación de los datos entregados, interpretando las implicaciones de lo observado. Por ejemplo: Garrido desglosa los «grados preferidos» de los 26 ülkantun, mostrando en una escala cuántos de ellos presenta cada movimiento melódico según los intervalos, para luego comentar los resultados. A saber: los intervalos más recurrentes son considerados los «preferidos» de las melodías. Garrido valora esta información observando que la mayor parte del movimiento melódico es gradual y que los saltos tienden a ser por intervalos pequeños.

Si bien no sorprende la utilización de una nomenclatura occidental tonal, ya que se explica por la formación y ámbito de desempeño del autor, sí llama la atención el uso de algunos conceptos en específico, que plantean interrogantes acerca del modo de escucha de estos ülkantun. Un concepto que amerita atención es el de «segunda disminuida» que aparece, precisamente, en el apartado de «grados preferidos». ¿Qué sonidos describe una segunda disminuida? ¿Qué distancia entre dos sonidos señala? Según la teoría convencional, la segunda disminuida designa al intervalo entre dos sonidos enarmónicos o que suenan «igual». Sin entrar en el detalle del debate teórico acerca de la equivalencia entre ambos sonidos, lo que importa para el caso de ülkantun analizados a partir de transcripciones en pentagrama (y no de grabaciones o escuchas in situ) es que la elección de la categoría de «segunda disminuida» para dos notas virtualmente equivalentes (también conceptualizables como unísono) implica un pensamiento armónico ajeno al pensamiento sonoro-musical propio del ülkantun. Aunque esta aseveración podría aplicarse a cualquiera de las atribuciones de «intervalos» a los sonidos cantados, es más evidente cuando acarrea proponer una distinción entre dos sonidos que se cantan a la misma altura.



Ahora bien, cabe plantear la pregunta acerca de la procedencia de la categoría, atendiendo a las transcripciones analizadas, ¿quién escuchó segundas disminuidas en lugar de unísonos? ¿Qué efecto pudo haber causado en esos auditores el timbre o el comportamiento expresivo de quien cantaba como para despertar la necesidad de *diferenciar* dos notas potencialmente iguales?

Examinando los papeles sueltos en sus carpetas referidas a músicas araucanas, es posible identificar dos tipos de documentos que pertenecen al proyecto de análisis de los 26 motivos. Por un lado, se conservan dos notas

FIGURA 4-5 *Apuntes «Repertorio Araucano» [57_A_M30A] y [57_A_M30B] Fondo Pablo Garrido, Centro de Documentación e Investigación Musical, Universidad de Chile.*

analíticas que abordan, respectivamente, la colección de ül tomados de Félix Augusta y la colección de Juan de Dios Curilem. En estas anotaciones no hay ningún comentario acerca de las segundas disminuidas, aunque sí aportan otros datos interesantes que comentaremos más abajo. Por otro lado, algunas de las transcripciones pentagramadas que son las fuentes a través de las cuales Garrido estudio el ülkantun, permiten examinar los modos de notación

interválica buscando corroborar la presencia de segundas disminuidas. Sin embargo, ninguna de las partituras conservadas contiene tal información, quedando como una interrogante a retomar en el futuro.

Garrido presta atención sobre diversos aspectos de los componentes de la música, teñida por su perspectiva occidental como intérprete e investigador. En este esfuerzo, se refiere a la prevalencia de lo verbal por sobre lo melódico, cuando expresa «muchas de las variedades rítmico-melódicas son sólo el resultado de la forma verbal silábica», al comentar la forma que siguen los 26 Motivos. Aún más, agrega la siguiente nota: «A veces la sílaba se ensancha para dar lugar a un valor rítmico-melódico gemelo del inicial», presentando fragmentos seleccionados de dos de los motivos estudiados, para argumentar su observación. En su análisis, la melodía queda supeditada a un segundo plano, lo cual le sorprende y por esa razón, lo advierte explícitamente. Impresiona que, a pesar del perfil de Garrido como un versado conocedor del repertorio de músicas y sonoridades asociadas a pueblos indígenas no solo en Chile, sino a nivel latinoamericano, no haya reparado sobre las comunes modificaciones que surgen en la interpretación de piezas musicales como el ülkantun, donde la improvisación y la flexibilidad rítmica-melódica corresponden más bien a la norma.

Atreverse a manifestar públicamente sus reflexiones sobre la música mapuche, creemos que persigue un objetivo necesario de reconocer: más allá de un simple afán conservacionista como hubiese sido a inicios del siglo XX, conscientemente Garrido busca llevar a cabo un proceso de legitimación en el campo cultural de estas sonoridades, que frecuentemente habían sido catalogadas como simplistas, monótonas y feas. Pablo Garrido hace uso de las herramientas de análisis musical por él conocidas, atribuyéndoles alcance universal, que hoy miramos con recelo pues comprendemos la matriz colonial que subyace a ese lógica de pensamiento; sin embargo a sabiendas de su contacto con intelectuales

mapuche como Curilem y su apertura a incursionar en metodologías de trabajo colaborativas, relevamos su insistencia en reflexionar permanentemente sobre temas echando mano a los aparatos conceptuales con los que va nutriendo y actualizando su reflexión.

Hasta donde sabemos, Garrido trabaja para la preparación de su análisis con documentos mudos. ¿Qué examina en ellos? ¿Cómo los compara? ¿Cómo gestiona las expresiones sonoras de los otros? En el marco de la división del trabajo aural (Ochoa 2006), no solamente los recopiladores de las melodías son disímiles en cuanto a sus propósitos, técnicas e ideologías, sino que también son múltiples las fuentes o textos a través de las cuales Garrido accede al material tratado por ellos.

Veamos el ejemplo de Pedro Humberto Allende. Las dos melodías que Garrido obtiene del artículo «Música araucana» (Allende 1921), ilustran en el texto del compositor, las anécdotas que relata acerca de su escucha de cierto coro de mujeres mapuche en Angol, que comentamos más arriba. ¿Qué resulta interesante de esta fuente que alimenta el análisis de Pablo Garrido? Por una parte, la constatación de que la «recolección» de estos cantos se habría dado en un contexto de performance sobre un escenario, en el cual un coro de mujeres mapuche interpretaría diversos repertorios, tanto europeos como indígenas. De todo lo oído, es el repertorio en mapudungun y provisto de distintivas interválicas el que suscita la atención del compositor, quien al mismo tiempo valora positivamente aspectos de complejidad rítmica y formal, que harían a estas canciones similares a las de creación occidental. Nada de esto resulta a nuestros días sorprendente, pero sí llama nuestra atención el desfase entre la descripción verbal de esos cantos de alturas singulares y la transcripción convencional en la que nada de esa singularidad queda reflejada. Mientras que en las melodías transcritas por Allende no hay rastro del desajuste entre notación y sonido, el propio Garrido había apuntado en su manuscrito de la música araucana de 1929 que «encontramos



que su sistema musical es perfectamente ajeno al que debían haber introducido los hispanos y el cual, prolongado hasta hoy en día debiera estar visiblemente encauzado en el sistema aretino de la escala temperada; sin embargo no asoma por ninguna parte tal influencia». ¿Cómo se enfrenta Garrido entonces a la transcripción?

Sabemos que, desde la musicología comparada, Otto Abraham y Erich Hornbostel (1994) ya habían abordado la imperfección de la notación occidental para transcribir adecuadamente las músicas «exóticas», sugiriendo una serie de adecuaciones para rendir representaciones más próximas a lo captado por la grabación en 1910. Varias de sus recomendaciones fueron luego reafirmadas por la convención del International Music Council en 1949 y publicadas como panfleto en 1952 con el respaldo de la Unesco. No conocemos con exactitud el acceso que los músicos chilenos hayan tenido de estos textos en particular, aunque sí sabemos que Garrido conocía el trabajo organológico de Hornbostel junto a Curt Sachs. También sabemos que entre 1947 y 1948 Garrido intercambió correspondencia con Charles Seeger, investigador que realizó importantes contribuciones a la teoría de la transcripción etnomusicológica.

Por otra parte, el rol protagónico de la grabación sonora en el trabajo de los berlineses tampoco resultaba desconocido para Garrido y, como vimos arriba, el propio Carlos Vega desde Argentina le habría sugerido, en una carta datada en mayo de 1944, aproximarse al canto mapuche directamente a través de estos aparatos, opinando que esa música no se podía anotar directamente y que era mejor «...tomarla con máquinas» (González 1983, 20). Además, el hermano de Pablo Garrido, Juan Garrido, trabajaba en las oficinas de la compañía fonográfica Víctor, y junto a un Sr. Linderman, había participado del registro de los cantos araucanos oídos por Allende en Angol, produciendo «4 discos de bastante originalidad», cuyo paradero actual desconocemos. Los ülkantun registrados fonográficamente por Augusta habían sido llevados a Berlín y en la

actualidad se desconoce su paradero; sin embargo, algunos de ellos habían sido estudiados en Europa por el compositor chileno Carlos Lavín, quien transcribió y comentó dos de los cantos de Augusta en la *Revue Musicale* en París en 1925 (Lavín 1967).

Una pregunta que nos hicimos al realizar esta investigación fue ¿trabajó Garrido con grabaciones para la elaboración de su análisis? ¿O se sirvió de las transcripciones ya hechas por los recopiladores que menciona en su lista? ¿Tuvo alguna consideración crítica respecto a las limitaciones de la notación occidental? Podemos concluir ahora que el trabajo de estos textos inéditos sobre «músicas araucanas» se realizó fundamentalmente (por no decir de manera exclusiva) con fuentes escritas y orales. Las grabaciones que Garrido escuchó alguna vez no fueron incluidas en su análisis.

CIERRE DEL ESTUDIO

Creemos que no es exagerado sostener que la academia musical chilena se movió durante el siglo XX principalmente entre una invisibilización de las culturas indígenas y una promoción del indigenismo que ha relegado a las personas mapuche a la función de informantes y objetos de estudio, más que considerarles como interlocutores de igual estatura (Nahuelpan 2011). Recientes investigaciones musicales y literarias han revelado, no obstante, una inmersión sustantiva del compositor e investigador Carlos Isamitt en territorio mapuche (Chávez 2019), lo mismo que la relación respetuosa y profunda de la artista Violeta Parra con la machi María Painen de Millelche (Miranda et al. 2017) o la experiencia de la enfermera Bertha Koessler-Ilg (2006), quien de forma autodidacta recopiló cientos de relatos y cantos de personas mapuche en la provincia de Neuquén, Puelmapu/Argentina. Sin embargo, es habitual en otras obras de autores y artistas contemporáneos, que los nombres de las personas

indígenas con las que conversaron, a las que oyeron y de quienes aprendieron sigan siendo ampliamente desconocidos.

Y Curilem, por su lado, que en un gesto excepcional transcribió en notación pentagramada los ülkantun ¿cómo los escuchó? ¿Qué procesos de conversión textual operaron? ¿Se sirvió de la instrucción musical recibida de las órdenes capuchinas? ¿Cómo impactaron las expectativas de comunicación intercultural en las maneras de escuchar y registrar?¿Cómo dialoga esto con su perfil político? Queremos entender este intercambio más allá de la clásica relación extractivista entre investigador blanco e informante nativo, resaltando la agencia de Curilem y el interés que este contacto con el curioso Pablo Garrido podría significar para la política mapuche. Cuando se encontraron en Temuco, Curilem expresó una crítica y un anhelo que enmarcan vivamente el sentido de su posterior colaboración: «Los hombres que han creído entrar en el sentimiento mapuche, están casi todos errados o muy distantes de la realidad»... «Habrá que escribir la historia de nuevo» (Garrido, «Habla la raza araucana», 1944).

Estas son las interrogantes que inspiran la tercera y última sección de este libro, donde presentaremos y analizaremos en detalle el corpus de siete ülkantun recogido por Curilem.

PARTE 2

EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS DE GARRIDO Y CURILEM

La segunda parte de este libro contiene cinco textos inéditos o editados con poca circulación, que dan cuenta de cierta trayectoria en el pensamiento indigenista y, singularmente, del conocimiento acerca de «música araucana» por parte de Garrido y también de Curilem.

La edición que presentamos respeta las ortografías originales, dando cuenta del uso no unificado de la escritura en mapudungun común para la época.

En cuanto al contenido de los textos, hemos reproducido de manera literal la gran mayoría de ellos, completando solamente algunas palabras que resultaban ilegibles a causa del deterioro de los materiales de archivo. Asimismo, corregimos unas pocas palabras y frases que evidenciaban errores ortográficos y sintácticos claramente involuntarios por parte de los autores en sus textos manuscritos y mecanografiados.

Por otra parte, añadimos un número considerable de notas al margen con el objetivo de guiar una lectura crítica e informada a un público amplio, buscando eximir, en lo posible, del manejo de bibliografías y terminologías disciplinares excluyentes.

Música araucana

☞ PABLO GARRIDO (1929)

EN TODO LO QUE SE RELACIONA al origen de los araucanos[2] y la trascendencia de este pueblo indígena en la ulterior formación del país Chile, tendremos que comenzar conviniendo en que existe la más amplia disparidad de opiniones. Arqueólogos, historiógrafos, etnógrafos, hombres de ciencia y meros comentadores literarios, nativos o extranjeros, crean diversas corrientes poderosas, inclinando la opinión de los «amateurs» ya en uno; ya en otro sentido.

Aun polemizan ardorosa y sabiamente Tomás Guevara[3] y Ricardo E. Latcham[4], dando a la luz pública interesantísimas contribuciones sobre diversas fases del indio araucano. Pero he aquí que comprobamos un punto de concordancia. Latcham: *«El araucano fue el pueblo que menos ha contribuido a la formación de la raza».* Guevara: *«Tal vez al presente se haya acrecentado la mezcla de chilenos con la raza indígena, pero siempre en escasísima proporción».*

Luego una escala de Latcham señala los pueblos principales a la llegada de los conquistadores españoles así:

* **Atacameños** (al norte)
* **Picunches** (entre los ríos Choapa e Itata)
* **Araucanos** (entre los ríos Itata y Toltén)
* **Huilliches** (al sur del río Toltén).[5]

[2] Si bien en la actualidad es inaceptable decir «araucano» como epíteto de categoría étnica racial, corresponde al término franco que fue utilizado en la época tanto por estudiosos e investigadores como por los propios indígenas en su ejercicio de autoidentificación (Mora y Samaniego 2018).

[3] Tomás Guevara (1865-1935), profesor chileno, rector del Liceo de Hombres de Temuco, donde interactuó con una generación de jóvenes indígenas, cuyos padres y abuelos/as fueron testigos directos de las políticas de expoliación, exterminio y radicación mediante las cuales el estado chileno pretendió domesticar a las comunidades mapuche a fines del siglo XIX. Guevara publicó una decena de libros referidos a la historia del pueblo mapuche, inaugurando la perspectiva etnográfica que incluía el abordaje de la memoria oral, la entrevista a informantes claves y el manejo de fuentes. Su trabajo no habría sido posible sin la colaboración de Manuel Manquilef, con quien sostuvo un «laboratorio etnográfico» que lamentablemente operó

Esta escala fue hecha con el objeto exclusivo de señalarnos que el pacífico y agrícola pueblo de los Picunches, situado en el centro del país, fue el que formó la base de la fusión indo-hispana.

Ahora tendré que desoír lo que sobre éstos opinen quienes quieran, y saltar sobre la materia de este estudio, la música araucana, para encontrarnos con que su sistema musical es perfectamente ajeno al que debían haber introducido los hispanos, el cual, prolongado hasta hoy en día, debiera estar visiblemente encauzado en el sistema aretino de la escala temperada[6]; sin embargo no asoma por ninguna parte tal influencia. Opinión autorizada como la del erudito maestro Pedro Humberto Allende[7], deja este precedente sentado con caracteres definitivos al declarar que: «La música europea no ha influido en la indígena, en absoluto».

Por consecuencia, deduciríamos que el indio araucano no se identifica con el pueblo chileno, y de especulación en especulación llegaríamos a quién sabe cuánta conclusión hipotética. Pero no es mi ánimo ése, ni mis conocimientos son suficientes para ello.

Lo cierto, lo innegable, es que la música de Arauco no tiene ni ha tenido jamás eco ni arraigues ni en el campesino ni en el obrero de Chile. Es desconocida para casi todos excepto los habitantes de ciertas limitadas regiones del sur del país y para unos cuantos (muy pocos, en realidad) aficionados a la investigación y a lo exótico.

Y esto último ha sido el génesis de mi intenso y reciente movimiento hacia la

plagado de desigualdades epistémicas (Pavez 2015).

4 Ricardo Latcham (1903-1965), crítico literario chileno, uno de los fundadores del Partido Socialista. Fue autor de una sólida producción literaria, ensayística y periodística, calificado como «uno de los más preclaros intelectuales chilenos de cuño 'clásico'» (Gavilán 2014).

5 Garrido utiliza los conceptos toponímicos autorizados convencionalmente para segmentar el territorio mapuche. Respetamos la ortografía apegada a la norma de la lengua castellana, pues también refleja el estilo de la época.

6 Por «sistema aretino» Garrido se refiere a la sistematización de alturas para el solfeo que realizó Guido d'Arezzo (ca. 991-1033) durante la edad media y que influyó en el aprendizaje de los modos y la posterior escala tonal en Occidente (cf. Palisca y Pesce 2001).

7 Pedro Humberto Allende (1885-1959) es uno de los compositores chilenos de música escrita más célebres de las primeras décadas del siglo xx. Habitualmente se le asocia al «nacionalismo» musical, pero recientes investigaciones musicológicas apuntan a ampliar su caracterización mediante el estudio de la recepción de sus obras (Merino 2016). En cuanto a la música mapuche, destaca



aplicación del colorido y del dibujo geométrico autóctono en diversas e interesantes fases artísticas y prácticas (tejidos, motivos decorativos, afiches); recreación visual que no logró entusiasmar a nadie en un paralelo movimiento musical indigenista. Digo «a nadie», pues de los últimos esfuerzos aislados de que tengo noticias, no he visto ningún resultado vigoroso, capaz de traer a conciencia el valor de la música indígena y luchar por imponerla, o por lo menos señalarla valientemente.

¿Falta de iniciativa? Desde luego.

¿Duda sobre su valor artístico? Probable.

Pero más bien, dificultad para hermanar una expresión hermana – aunque parezca paradoja. El chileno se reconoce descendiente de Arauco (séalo o no) pero no se preocupa ni de él ni de sus manifestaciones. Yo creo que para ello, tiene mucha razón.

Si en la capital de Chile, Santiago, viéramos tanto indio como, por ejemplo, se ve en Quito (Ecuador), estaríamos identificados con él. Si sobre el indio de Chile hubiera que hacer tribuna como el magnífico Carlos Mariátegui[8] hiciera en Perú, conoceríamos el alma buena y la persona, el vivir y el morir, el canto y el llanto del indio nuestro.

Pero en Chile es tan pequeño el porcentaje (18.000 de 5 millones) que la existencia de Arauco es para casi todos letra muerta. En las escuelas y liceos se pasa rápidamente sobre la historia de ellos antes de la conquista y luego se describe la ferocidad y valentía en las luchas contra el invasor. Poco, demasiado poco, realmente, se muestran las costumbres, creencias y vida araucanas.

Don Alonso de Ercilla, vino con los conquistadores a escribir sobre los indios y la conquista, y su «Araucana», es un poema admirable, en verdad, pero falseado. «El poema de Ercilla no es fuente segura de etnología, por cuanto sus tipos

el escrito del propio Allende titulado «La música araucana» publicado en la *Revista de Arte* en 1921 y luego en la *Revista Antártica* en 1945, en ocasión de su recepción del premio nacional de artes.

[8] La obra del intelectual peruano Jose Carlos Mariátegui fue recepcionada «intensamente en Chile a través de diversos periódicos y revistas culturales» (Gutiérrez 2015/2016, 79), lo que se ha registrado al menos desde el año 1926.

[9] Desconocemos a qué autor se refiere.

varones de relieve y sus mujeres poseen una psicología ibérica y no la genuina araucana», ha escrito uno de nuestros ilustres hombres de ciencia[9].

Y muchas veces, leyendo anales, crónicas y estudios, nos hemos maravillado ante la soberbia y salvajismo indecibles, como ante la ingenuidad y pureza de sus almas no descritas así para el muchacho que estudia y ansía saber. Todo lo que se refiere a música es desconocido, salvo de aquellos que por sus estudios han debido detenerse a observar y anotar de los supervivientes indígenas la materia de su interés. Habremos de tratar aquí, pues, de la música, de los cantos, bailes, instrumentos y algún ritual, tal como en la actualidad pueden observarse en el propio país.

Causa extrañeza la gran importancia que tiene la música en la vida de estos indios. Casi todos sus actos están decorados con música. Si es para guerra, lucha, si es para enfermedades, si es para rogativas (Nguillatun)[10], si es para hacer dormir a los niños, para brindar, para hacer el amor – para todo hay cantos. Bailes también de muchas clases, imitando la naturaleza, las aves, sagrados, de magia, bailes vertiginosos de alegría, de dolor. Música instrumental, en todo, asimismo, de sonidos penetrantes, de rumores de forestas, de lúgubres lamentos.

Todo rudimentario, simple y extraño[11]. Diverso a lo que podríamos esperar de un pueblo nómada, inquieto y sobre el cual pesó un día la opulencia del imperio de los incas, que llegaron en son de aventura y conquista, poco más de medio siglo antes que los españoles. La escala pentáfona incaica[12], de 5 sonidos, no penetró en absoluto en los cantos de los indios del país que habría de llamarse luego Chile;

[10] Hay una serie de rogativas propias del pueblo mapuche que poseen significación especial dentro del ciclo anual. Una de ellas es el ngillatun, ceremonia donde se reúnen las comunidades para ofrendar, pedir y agradecer por las cosechas y la bonanza en general. En algunos territorios se realizan cada cuatro, dos o un año.

[11] A pesar de la positiva valoración de Garrido sobre las artes mapuche, aparecen en sus palabras sucintos juicios de valor peyorativos vinculados sobre todo a los avances tecnológicos desplegados por indígenas.

[12] El interés por la «pentáfona incaica» remite a los estudios de Raoul y Marguerite D'Harcourt, pareja de franceses que difundieron ampliamente la idea de que la música de los Incas habría sido eminentemente pentatónica. El estudio de estos etnólogos

ni sus instrumentos tuvieron atractivo para el araucano. La profunda belleza de la música incaica no cautivó al indígena. Su territorio era invadido y los invasores iban a legarles todos los portentosos progresos de sus artes textiles, orfebrería, agricultura, caminos[13]– pero sin embargo su música no la querían y el araucano siguió con su pobre música y sus incipientes instrumentos.

Los intervalos de su música de canto son diversos a los del sistema temperado en uso en los países civilizados, no guardando la relación de 2 medios tonos para cada tono, sino de aproximadamente ¾ de tono. Se hace difícil poder aseverar que haya un sistema determinado en su música. Giran sus cantos, en una extensión de cuarta, generalmente, y escribirlos es difícil por cuanto la incertidumbre tonal y el extraño intervalo de sus tonos, sorprenden y engañan al oído acostumbrado al cromatismo actual. Al cantar con acompañamiento instrumental, las voces se amoldan a los instrumentos y ya es diverso el sistema, puesto que ellos emiten regularmente los intervalos reflejados desde la escala de los armónicos. Cierto que la diferencia entre el canto puro y el acompañado por instrumento cualquiera es pequeña, y probablemente no la aprecie el auditor corriente. Pero para un técnico en la materia, no pasarán desapercibidos los dos diversos sistemas.

En cuanto al ritmo, es perfectamente libre, no lo fija inamovible. Por el contrario, presenta precipitaciones por demás curiosas, sin tener el más leve asomo del sincopado. El maestro Allende dice: «En cuanto a ritmos, dominan los de acentuación ternaria, y rara vez emplean los de acentuación binaria». Yo estoy más inclinado a asegurar que su acentuación es «unitaria», existiendo aceleraciones y

incluía una tipología de escalas pentatónicas, cuya terminología se observa en el trabajo de Pablo Garrido. Una revisión crítica de las teorías en torno a la vinculación de la pentafonía andina y la «invención de la música incaica» puede encontrarse en Mendívil 2012.

[13] Producto del contacto con el imperio inca, en el mapudungun hay presencia de abundante léxico proveniente del quechua (Sánchez, 2010).

[14] Los cuatro cantos seleccionados provienen del libro *Folklore araucano*, donde se presentan a doble columna y en formato bilingüe (Guevara 1911, 130-133)

[15] Garrido incorpora la traducción de «machi = curandera», demostrando su interés en develar un significado de la palabra sin la carga pecaminosa de machi como «bruja» o «hechicera».

retardos consecuentes con el sentido particular que ellos imprimen a sus interpretaciones.

Cantar, o sea en su lengua, «ülkantun», y accionar van generalmente aparejados. Tomemos nota también que la letra de los cantos no es en prosa, y asemeja en mucho al verso, pues lleva ciertos acentos distribuidos de acuerdo con un sentido especial del indígena. Sin embargo nunca recitan o declaman, pues canto y métrica son concebidos por ellos como una sola cosa. Los cantos eróticos ocupan el lugar preferente habiéndolos de muy diversas índoles. Los padres o abuelos traspasan a sus descendientes los cantos; pero hay también cantores especiales llamados «ülkantufe», especie de trovadores, muy aficionados a la improvisación. Generalmente cantan en el registro grave de la voz, cobrando así sus cantares un carácter sombrío pero vigoroso del más cautivador ambiente.

Tomás Guevara incluye en uno de sus libros sobre los araucanos los siguientes cantos[14]:

Canto de la machi = Machi ül (machi = curandera)[15]

Serás machi me dijo
el rey de la tierra:
sola me he mandado;
machi, ¡ay!, me dijo
el rey de la tierra:
«aproxímate,
soy el rey médico
y te digo seas médica;»
por eso con mi solo poder
no he sido machi

El llanto

Si yo tuviera
un hijo que llorara por mí,
inmediatamente
pasaría mi llanto



Dios = Ngunechen

Cómo te va Dios?
por ti
estoy bueno;
de todas las malas cosas
líbrame, buen amigo.
Por todas las buenas cosas
eche a mi alma,
buen amigo, Dios.

Por ti
tenemos sol, Dios.
Y por ti
vivimos bien,
estamos juntos en fiesta
y bebemos alegremos
buen Dios.

Canto del fantasma de Caupolican

¿Quién es este,
como el tigre,
por el viento, pasa,
con su cuerpo fantástico?
Cuando lo ven los robles
y las gentes (esas)
despacito hablan
para decirse:
«Ese es, hermanos,
el fantasma de Caupolican».

Los instrumentos musicales son numerosos, destacándose entre ellos la «trutruka» y el «kultrun», en ambos cuales, las influencias incaicas y españolas, ninguna participación han tenido.

La «trutruka» es fabricada de caña, coligüe, de longitud variable entre 3 y 5 metros. Dividen la caña longitudinalmente en 2 trozos con el fin de extraer su contenido y una vez limpia, la vuelven a cerrar forrándola con tripas de caballo y colocando en un extremo un cuerno y en el otro una lengüeta por la cual soplan.

Este instrumento emite los sonidos naturales de la escala de los armónicos y su ejecución demanda más astucia que ciencia. Se comprenderá que los sonidos son emitidos sin más recursos que la presión labial y el aire que gradúan a voluntad (descargue pulmonar [no legible]).

Observar a un tocador de «trutruka» es por demás interesante. La obstinación del indio que toca y toca haciendo gestos grotescos, motivados por las figuraciones melódico-rítmicas de sus singulares ejecuciones. La calidad del sonido queda aproximadamente entre el timbre del saxofón y del corno francés (el sonido mismo tiene una semejanza, un colorido entre el del saxofón y el corno francés [no legible]); es voluminoso, potente y audible desde apreciables distancias. Cuando un tocador de «trutruka» debe caminar haciendo sonar su instrumento, necesita de un asistente que apoya en su hombro la extremidad donde va ajustado el cuerno. Su uso es muy variado y en rituales importantes, como en el «ngillatún» de carácter religioso, y en la consagración de machi o curandera, ocupa un lugar importante. A veces también va acompañando las voces, entonces se trata generalmente de cantos episódicos, rememorando guerreros, luchas o expediciones célebres. Los bailes también necesitan de la «trutruka», tal como de otros instrumentos que pasamos a revisar más adelante.
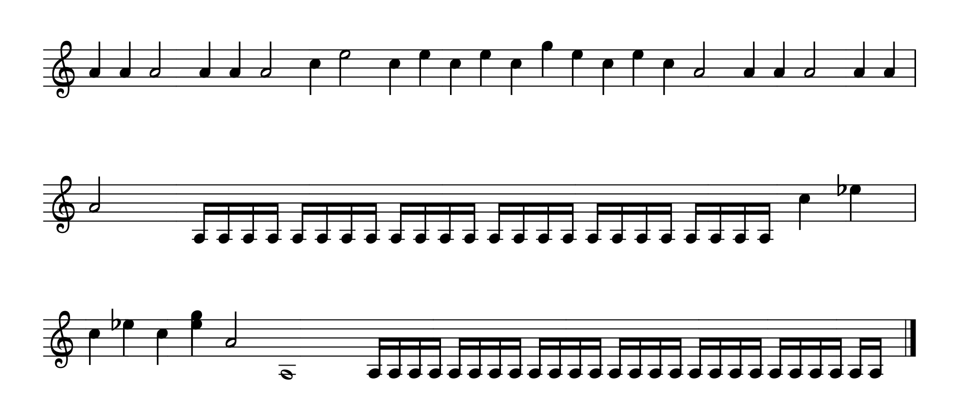
Antes de continuar haremos hincapié en la importancia de dicho instrumento musical que pasa a ser el más importante de los araucanos y el que relativamente más se conoce. Aún en la actualidad los indios en el sur de Chile lo conservan con todo su cortejo de atribuciones.

En la capital, Santiago, hemos visto vagar por plazas, paseos y calles a un viejo indígena ciego de nombre Juan
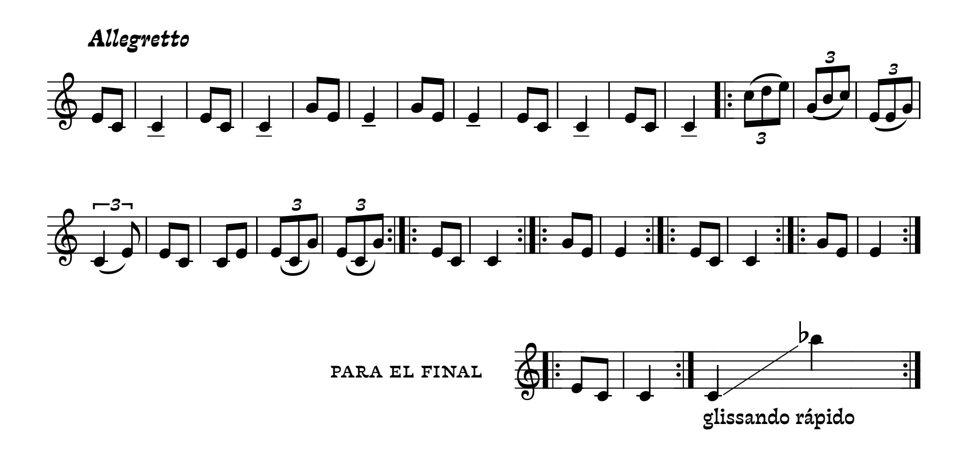
de Dios Ñamco o Ñancu, acompañado de su trutruka y un sobrino (según él) que le guiaba y ayudaba a transportar el largo instrumento. Recuerdo haber despertado una mañana a los extraños y potentes sonidos de su música y haberle seguido la pista infructuosamente; poco tiempo después le volví a encontrar y le pedí tocara ciertas cosas que yo ya conocía, y a cambio de unas cuantas monedas logré, en plena calle a las 8 de la mañana, y entre un grupo de curiosos, hacer algunos apuntes de no poco valor. En sus ejecuciones aparecía el característico y obstinado trepidar de notas graves sucediendo a cualquier pequeño dibujo melódico en el registro agudo, para terminar con un semi-*glissando* ascendente.

Más tarde supe que el maestro Pedro Humberto Allende había tomado apuntes de este mismo indígena. Le noté esquivo y un tanto huraño – actitud no difícil de explicar tratándose de un indio y ciego por añadidura. Así como me llamara la atención su tipo, me despertó curiosidad su apellido Ñancu, ya que en araucano esto quiere decir aguilucho, y me pareció que simpáticamente había en él todo un cortejo de supersticiones y hechicerías.

He aquí dos motivos de trutruka:



Este primero, dado por Tomás Guevara en uno de sus importantes libros sobre Arauco[16], y el que sigue, tomado por mí directamente del ya citado Juan de Dios Ñanco o Ñancu:



La trutruka ahuyenta las enfermedades y los malos espíritus de los enfermos, según las creencias de los araucanos. Así, el paciente se le tiende en un lecho, se hacen cocimientos y se queman hierbas aromáticas determinadas por la «machi», curandera que conoce las artes mágicas, y la cual eleva cantos adecuados; el tocador del particular instrumento toca durante largas horas, hasta que el enfermo sana o muere.

El ritmo tiene su apoyo pleno en el «kultrün», el tamboril de los araucanos. Su fabricación es simple, como naturalmente había de serlo dado el espíritu y costumbre de una raza ajena a complejidades de todo orden.

Una calabaza grande partida por la mitad, es luego cubierta por un cuero en tensión apropiada. Lo hacen sonar sirviéndose de otra calabaza más pequeña. En el interior se echan

[16] Se refiere a Guevara 1911.



piedrecillas con el objeto de lograr sonidos particulares. Según el maestro Allende, en la actualidad también se construyen de madera, con piel estirada y sujeta por cuerdas fabricadas con crines, y se tocan con baquetas o aún con los dedos.

El kultrũn tiene una misión importante en las manifestaciones musicales de Arauco, y entre ellas la danza, para la cual es indispensable; también las ceremonias más importantes deben ser exaltadas por los ritmos de kultrũn. La machi precisa de él para todos los cantos de su oficio. Aparte de la trutruka y el kultrũn, podríamos revisar varios otros: Pifilka, tubo de madera cerrado, Ñolkiñ, Pincuihue, Palkén, Cadacada, Calquelcultrũn, Pivilka, Culcull, Quinquicahue, Huada y otros. Pero de la mayor parte de ellos solo existen ejemplares modificados, y su importancia es pequeña ante la trutruka y el kultrũn.

Pasando a los bailes de los araucanos actuales, será necesario admitir que se han simplificado o perdido gran parte de su primitivo carácter. Tomás Guevara afirmó basándose en sus experiencias, que «...este pueblo era más expansivo antes en sus alegrías. La danza ha quedado reducida en la actualidad a una gran simplicidad, a un paso arrastrado con un pequeño salto en un pie.»

Los bailes más importantes son aquellos que forman parte de rituales solemnes como el del «Nguillatún», fiestas populares de rogativas y ofrendas a los espíritus para conseguir lluvias. Se asegura que la danza religiosa practicada con este motivo se mantiene aún perfecta, lo cual es probable ya que se trata de una solemnidad especial y del más alto significado para el araucano. Reunidos los indígenas se arrodillan mientras la más respetada y más vieja de las machis canta la siguiente imploración[17]:

[17] La transcripción literal de este ül corresponde a «Ngillatun», reconocible en el corpus de cantos recopilados por Juan de Dios Curilem y enviado en 1944 a Garrido. Esta intertextualidad nos permite acreditar que Garrido siguió complementando este texto quince años después de haberlo fechado como manuscrito. El canto es analizado en profundidad en la tercera parte de este libro.

Ampárame, gran hombre,
gran padre tu espíritu.
Ampárame, gobernador
de los hombres,
tu pue nos criaste.
Por ti vivimos:
estemos de rodillas.
Mirando arriba estemos.
Este día por falta
estamos rogando
al gobernador de los hombres
Todita la tierra para amparar estás.
Nos devolverás todo: trigo, cebada;
tanto es lo pedido;
en nuestras palabras;
nuestro pedido:
carne, guiso de mote, gallinas.
Por tu bondad comemos;
eso, pues comemos locro.
Eso estábamos pidiendo
Para un buen mañana.

Luego todas las machis se alzan y al son de trutrukas y pifalcas danzan extáticos y devotos motivos, que le dan al ritual un carácter particularísimo[18].

La consagración pública de una nueva machi es una de las ceremonias culminantes, asimismo, en la vida de Arauco. Allí la danza cobra una importancia primordial y la realzan los toques del kultrún y trutruka.

[18] En el original Garrido anota a mano la palabra «Música» y la subraya; creemos que se trata de una mención especial a la importancia de los instrumentos musicales en las prácticas rituales y religiosas del pueblo mapuche. Garrido hace uso del paradigma clásico de la musicología que diferencia y etiqueta en casillas compartimentadas, los componentes de las prácticas musicales indígenas, lo cual siguiendo a Ochoa (2006), redundaría en la entextualización forzada de la música no occidental.

Carlos Isamitt divide la música araucana en 3 grupos:

* Música vocal
* De canto y danza
* Instrumental

En el primer grupo incluye monodias para [voces] solas:

* Winfan Kawellu (galope de caballos, danza)
* Choike purrun (baile del avestruz, danza)
* Kuifichi purrun (baile doméstico, danza)
* Wentekawito (trutruca en toque nupcial)
* Amulpülluen (funerarios en trutruca)

1er GRUPO (Música vocal)

Monodías para voces solas

* Llamekan - cantos solista femenino
* Leneulun - cantos solista masculino
* Incluyen estos los «Umaqülpichicheen» (canto de cuna), los «Awar kudewe ül» (juego de habas), «Amul püllü» (funerarios de [impostación] a los espíritus), los «Paliweül» (juego de chueca), «Kollon ül» (disfrazado y alegran las fiestas)

Monodías para voces acompañadas

* Machi ül (cantos de las machis)

2do GRUPO (Canto y danza)

* Nuiñ ül: (de trilla, con ac. inst. danza [no se entiende])
* Nillautunül: GNUILLATUN (rogativas de lluvia, buen tiempo, cosechas, etc.)
* Rehuetun - (instalación del rehue - escala de tronco adornada con hojas de canelo y laurel, canto con ac. rítmico)

3er GRUPO (Instrumental)

* Ámbito melódico: canto 2, 4, a 5 notas diferentes. Predilección inst. de 4a. encontramos con los ül 3a. y 5a instrumental.

RITMOS RITUALES DE LOS ARAUCANOS
MACHITÚN

ANOTADOS DEL «KULTRÚN» POR CARLOS ISAMITT.
CUADRO COMPARATIVO REALIZADO POR PABLO GARRIDO

22

Por la música araucana (aclarando un borrón)

☞ PABLO GARRIDO VARGAS (CIRCA 1930)[19]

DON PEDRO HUMBERTO ALLENDE, el erudito músico chileno, decía en un artículo publicado en la *Revista de Arte* (1927) que sobre la música araucana quedaba mucho por estudiar y se presentaba un campo sin cultivo aún. Con todo acierto indicaba la necesidad de seleccionar muy juiciosamente aquellos indios que podrían hacernos conocer la música de Arauco, pues las influencias europeas son frecuentes y nos darían ejemplos deformados de su realismo primitivo.

También relataba los resultados de un viaje al sur hecho durante las vacaciones de 1927 y sus experiencias en Angol con un coro de indígenas y en Boroa y Quepe con otros tres araucanos. Su contribución es de gran mérito y muy en especial por el hecho de haber logrado la grabación de cuatro discos de bastante originalidad. Dicha grabación se efectuó en los laboratorios de la Víctor y bajo la dirección del Sr. Linderman y Juan Garrido, mi hermano, ambos técnicos de la nombrada empresa fonográfica. Afortunadamente el maestro Allende contaba con el apoyo del gobierno encarnado en el director del Departamento de Educación Artística. Estas investigaciones que debieron continuar, dado el éxito de sus *trouvailles*, no progresaron y he aquí que el «campo sin cultivo para los estudiosos», parece no haber logrado interesar a nadie.

En 1921, siendo aún alumno del Colegio Mackay de Valparaíso, tuve la primera revelación de los cantos araucanos gracias a Don Jorge Valenzuela Llanos, profesor de música de dicho

[19] El documento mecanografiado que contiene este texto no señala año de creación. Sin embargo, el autor cita bibliografía de 1930. Además, comenta que se encuentra fuera del país. Sabemos, por una carta a Carlos Vega, que volvió a Chile de Europa en 1934.

establecimiento. Este maestro dictó una conferencia sobre la Música en Chile y era necesario un coro con el cual debía ilustrar trozos araucanos; en ese conjunto coral participé. Si bien es cierto que yo de muy niño oía hablar a mis abuelos (gente sureña) de los indios y sus raras costumbres, de sus bailes y cantos, sólo entonces llegué a formarme una idea clara de la materia.

Guiado por una innata curiosidad obtuve algunos Anales de la Universidad de Chile y leí con avidez las magníficas páginas de Don Tomás Guevara sobre Arauco. Algunas misiones de religiosos alemanes y británicos habían publicado interesantísimos estudios en revistas nacionales y extranjeras y de allí pude sacar no poco partido.

Cuando en abril de 1923 tuve la oportunidad de asistir a un concierto sinfónico, en el Municipal de Santiago y bajo la dirección de mi distinguido amigo Don Armando Carvajal, sufrí una gran decepción. El programa era totalmente de composiciones nacionales, incluyendo obras de Soro, Leng, Allende, Bisquertt, etc. A mí me interesaba mucho más la anunciada «Invocación al sol» de la ópera «Lautaro» original del maestro Eliodoro Ortiz de Zárate. Pero esta obra tenía tanto de araucano como una cueca de chino. Este acontecimiento me hizo pensar seriamente y hasta quise creer que todo lo que sabía de la música de los mapuches estaba equivocado; pero no. Esa «Invocación al sol» era un lírico preludio, muy italiano y apasionado dentro de una atmósfera no exenta de poesía; seguramente era un acierto pero no en una ópera de la cual el héroe era nada menos que Lautaro, un indio muy indio.

Dicho año (1923) conocí en Santiago a Alfonso Leng, músico de una intuición maravillante, que ha firmado obras tan valiosas como «La muerte de Alsino» (poema sinfónico) y el «Preludio Nº 2» (Orquesta). Sostuve con él una copiosa correspondencia desde Valparaíso, y gracias a sus consejos pude mantener mis ideales que se veían amenazados por circunstancias familiares ajenas pero abrumadoras. En el verano de 1924 vino a Valparaíso y allí me encontró anheloso de hacer algo grande por la

música araucana. Creo que mis ideas promovieron en él algún gesto, ya que un día logré redactara un manifiesto de los músicos chilenos, cuyo original inédito guardo en mi poder. Leng era entonces presidente de la Soc. de Compositores Chilenos. En dichas páginas recomienda a los compositores nacionales orientarse hacia una expresión típica de nuestra vida, de nuestra idiosincrasia. En ningún parte menciona el arte araucano, pero se deja entrever el sentido que le guió al escribir al escribir dichas líneas, cuando cita México y su arte poderosamente típico y cuando habla sobre las cuecas y tonadas que son expresiones desfiguradas de la música hispánica y por consiguiente poco tiene de nativo. Pero, como ya lo dije antes, estas líneas no vieron la luz y solo las conservo pues están escritas al dorso de unos estudios sobre música araucana hechos por mí. No logré convencer a mi amigo, pero poco después encontré apoyo en un poeta y escritor del norte, Neftalí Agrella y con quien había de participar en diversas gestas de arte.

Después de cambiar ideas decidimos reunir un crecido número de artistas, pintores, poetas, músicos, dibujantes, etc. etc., y habiendo conseguido una sala de la Biblioteca Severín, sesionamos con alrededor de treinta personas. Allí explicamos que pedíamos la contribución efectiva de cada uno de ellos para lograr darle al arte chileno una orientación definitiva. El grupo se llamó «Nguillatún», y la prensa del puerto se preocupó de nuestras actividades. Al cabo de 4 o 5 sesiones fracasó estrepitosamente, quedándonos, Agrella y yo, con los mismos anhelos. Parte de nuestros propósitos los explicamos en el periódico de arte y literatura *Nguillatún* que publicamos los dos en Valparaíso y cuyo primer número lleva fecha 6 de diciembre de 1924.

El segundo número se llamó *La Revista Nueva* y estaba dedicado al Futurismo demostrando no un cambio de orientación mas sí una multiplicidad espiritual. Este 2° número coincidió intencionadamente con mi concierto de música futurista, el 21 de enero de 1925, dado en el Salón

Steinway. En este concierto participaron con dibujos y [formas] en moderna modalidad: Camilo Mori, los hermanos Alvial, Alfonso León de la Barra, Carlos Lundstedt, Marín Dorner, Federico Yarvis, Jesús Carlos Toro y otros que no recuerdo; decoramos así la sala que se ambientó admirablemente para una audición completamente extraña al ambiente chileno. No he de olvidar la participación de Ricardo Braga y Aquiles Landoff, quienes junto a mí, dieron al piano versiones de Satie, Casella, Bartok, Stravinsky, Hindemith, Schönberg, Allende y Fraser (estos dos últimos chilenos). Agrella prologó la audición y el programa llevaba cuatro obras mías de las cuales una era la «Semana y un Choapino». Como lo indica el título de esta composición, se trataba de siete trocitos (greguerías musicales) correspondientes a los días de la semana y otro, el final, una pequeña composición basada en temas araucanos y trabajada en tejido-manera-fugado.

En mayo de 1925 publicaba en *La Nación* de Santiago un artículo sobre «Los instrumentos musicales de los araucanos». El mismo año me tocó asistir al Estadio Ferroviario (Valparaíso) a unas reuniones típicas araucanas, celebradas con ocasión de un congreso, y pudimos ver sus fiestas y rituales, sus cantos y bailes. Luego en el «Cinema Star» hubo demostraciones de sus costumbres y música. Con todo el entusiasmo imaginable seguíamos los pasos de cuanta manifestación indígena se presentaba a nuestro alcance. Desgraciadamente debíamos conformarnos solo con lo que estaba a nuestro alcance, y no pudimos hacer un viaje a las regiones sureñas donde habríamos podido recoger más directamente nuestras fuentes informativas.

Poco después me separé de Neftalí Agrella para dirigirme al norte del país donde traté siempre de divulgar mis pocos conocimientos sobre arte araucano. De esto puedo citar el haber hecho cantar por un coro de 1500 niños de las dos escuelas de Chuquicamata, diversos cantos araucanos en lengua aborigen (1928). Luego en Antofagasta dicté una Conferencia en el Teatro Nacional

(Domingo 18 de agosto de 1929) con la asistencia del Intendente de la Provincia y altas autoridades educacionales. También presenté un pequeño coro que ilustró trozos araucanos ante la aprobación de asistentes, autoridades y prensa local.

En noviembre de 1930 encontrándome en Santiago, conseguí que Juan de Dios Ñamco (o Ñancu) me tocara en su trutruca diversos trozos de los cuales hice apuntes, coincidiendo uno de ellos casi exactamente con el tomado al mismo indio por el maestro Allende. Creo necesario advertir que no supe hasta mucho después que éste era el mismo indio que citaba el maestro Allende en el artículo referido al comienzo.

A esta altura de cosas me encuentro con que Neftalí Agrella publica en el Boletín Musical de Santiago (Noviembre 1930) un estudio sobre mi labor, que él muy bien conoce. Esto ya era una sorpresa para mí, pero me aguardaba otra, desagradable. Alguien, con muy oscura intención, había hecho borrar, en todo el tiraje del citado Boletín Musical, seis líneas de redacción. Conseguí un ejemplar original y las líneas borradas tan solo decían: «Bosquejamos la cosa íntegramente... pero, otras circunstancias nos impidieron realizar esa bella intención, que más tarde aprovechó el maestro Humberto Allende.»

No creo que el maestro Allende se haya sentido molesto por estas líneas, ya que su prestigio y autoridad nada pueden perder mediante la opinión de un compatriota suyo. La crítica de Europa le ha juzgado ya muchas veces, como él se merece. Además yo soy el primero en aplaudir su labor extraordinaria por recoger música directamente de los araucanos. Su prestigio no puede resentirse con esas líneas. Ahora en el caso de que él hubiera aprovechado los bosquejos nuestros, no hacía más que contribuir con un caudal valiosísimo al aporte de la revelación de la música araucana.

Él mismo dice en el artículo citado al comienzo: «He ahí un campo sin cultivo aún, para los estudiosos»,

y nosotros no nos molestamos por esas palabras, ni creo que ellas echarán sombra a las investigaciones de Don Tomás Guevara, a la labor de Remigio Acevedo (cuya ópera Caupolicán es de valor positivo) a la contribución de Carlos Lavín (4 mitos araucanos) y otros músicos, historiadores y literatos.

Muy contra mi voluntad he debido trazar esta trayectoria de mis preocupaciones por la música de Arauco, pero creo aclarar mi situación ante el «borrón» de tinta china sobre un estudio de mi labor musical. Ahora si se trata de un borrón que se me ha querido echar encima, bien.

Puede que estas líneas alienten a alguien y se saque algún provecho para crear nuestro arte. Recordemos que será para el Arte Chileno, no para lograr un nombre, lo que es impropio siempre en un artista.

Alejado de Chile, siento nacer un amor más grande aún por las cosas de mi tierra, y creo positivamente que debemos procurar recoger cuanta noticia, informe y hecho interesante exista sobre el arte araucano, pues así lograremos algún día definirnos. En un estudio próximo daré a conocer algo sobre la música incaica.

Tres cantos araucanos

☞ JUAN DE DIOS CURILEM (1945)[20]

En el deseo de revivir las tradiciones de mis antepasados, empecé mis observaciones de la música araucana en 1938, emprendiendo viajes de estudio desde mi ciudad de adopción, la villa de Padre de Las Casas. Situada ésta en las inmediaciones de Temuco y al través del río Cautín, se le conoce como una verdadera concentración de indígenas, a la cual acuden los picunches del Norte (Collipulli), los pehuenches del Oriente (Lonquimay) y los huilliches del Sur (Panguipulli).

He postergado mis estudios en la región boroana, lo que es hoy el Departamento de Nueva Imperial, como asimismo del Departamento de Pitrufquén, ambas comarcas muy pobladas de mapuches y fuentes para mí muy apreciadas de futuras observaciones.

Me es dado presentar ahora el resultado de una rebusca especial en la provincia de Valdivia, en las inmediaciones de la gran Misión Apostólica establecida en San José de la Mariquina, entre los grados 39 y 40 sur, de latitud, y el grado 73 de longitud. Figura, esta región, como una acumulación de reducciones indígenas, por lo cual se le escogió como sede del Vicariato Apostólico de la Araucanía, y sus extendidas obras misionales.

En el lugarejo de Puile, a poca distancia de esas misiones, pude anotar a Rosa Manquel, la hermosa canción *«Lamguen em lamguen»*, en el estilo musical sereno y reposado de los cantos huilliches, desprovistos de extravíos melódicos y adornos que exhiben los aires boroanos y otras canciones picunches. Dividido, este hermoso cantar de desesperanza, en dos partes definidas, empieza con una introducción vocal, a boca cerrada.

[20] Este artículo fue publicado en la revista *Vida Musical* en 1945, páginas 10-12.



FIGURA 6 *Retrato de Juan de Dios Curilem, publicado en Vida Musical, p. 10.*

Las estancias de la primera parte simulan las voces de lamentación de una joven desgraciada en el propio tono patético de nuestra raza, y las cuatro de la segunda parte, solicitan un auxilio para su soledad y abandono, prorrumpiendo al fin en hondo llanto.

La letra calzada bajo las notas del canto, continúa como se indica, pero se canta solamente con las notas de la segunda parte («Teka, teka...»).

No es difícil establecer la similitud de esta canción elegíaca con aquellas anotadas en tiempos pasados por el R. P. Félix de Augusta, cerca del límite argentino, o bien aquellas reproducidas por el araucanista Tomás Guevara en su interesante obra múltiple, dedicada a nuestra raza.

A través de un dilatado lapso de cuarenta y sesenta años, se repiten las voces plañideras de mi estirpe; y, si se observa aún más, coinciden con los remotos tiempos de las guerra con los conquistadores españoles por el ingenioso cronista Núñez de Pineda, en sus ratos de ocio en nuestras reducciones. La lamentación de Rosa Manquel en 1945, es idéntica, en el fondo, a la que reproduce el autor de «Cautiverio Feliz», en 1699.

Refiriéndome al conjunto de Tres Cantos Mapuches, quiero señalar las diferencias. El primero *«Lamguen em lamguen»* produce una sensación de tristeza, sentimiento que preferimos los araucanos, especialmente los ancianos. Se entiende que no es una tristeza dura, pesada, agria, de esas que hacen derramar lágrimas, sino de aquella suave, dulce y apacible. Con frecuencia se oye decir a las viejas mapuches que «fulana canta muy bien, da pena su canto.» No es pena en el sentido amplio de la palabra, sino emoción.
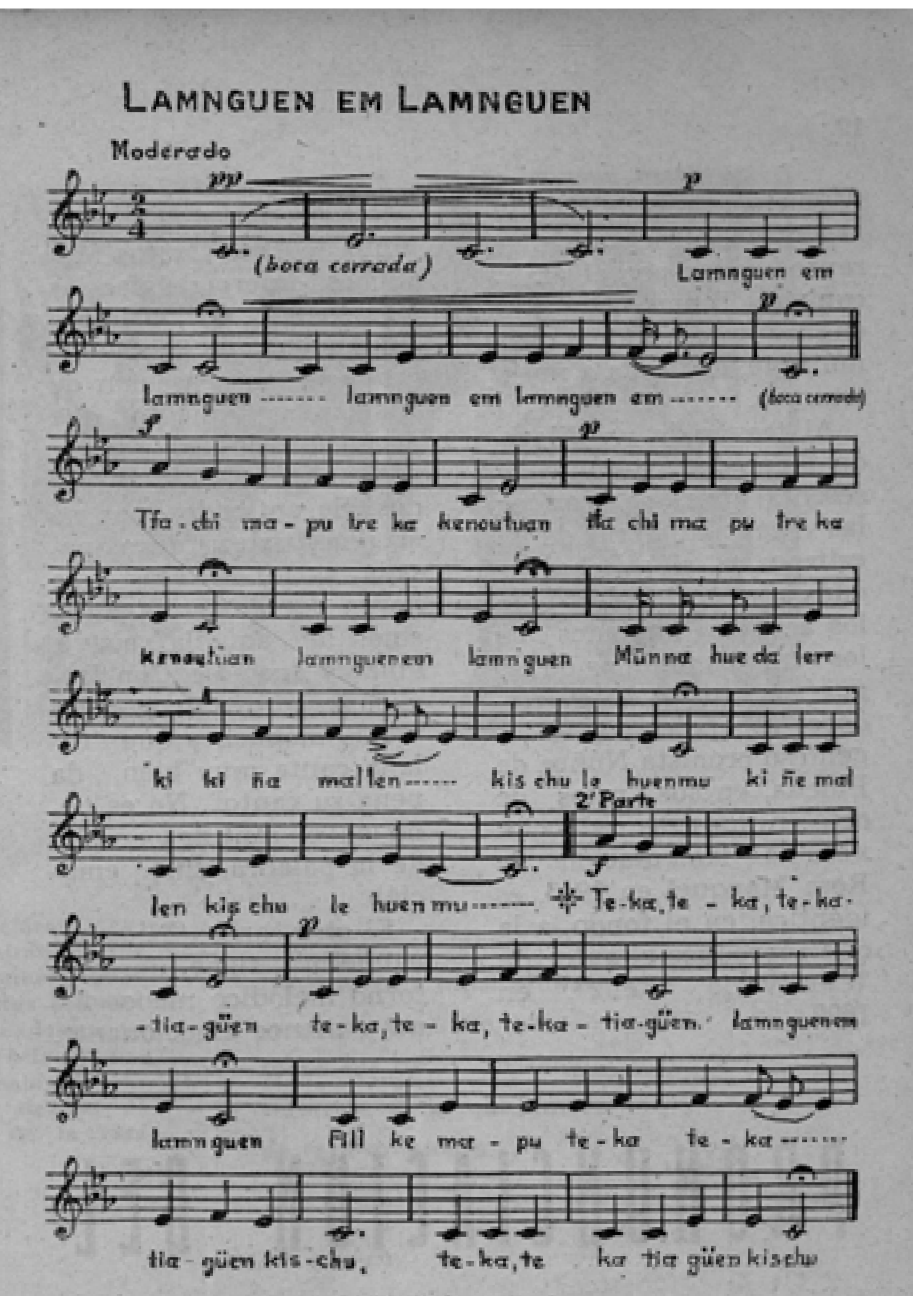


FIGURA 7 *Transcripción de Lamnguen em Lamnguen publicada en Vida Musical, p. 11.*

El otro canto: *«Ni sainu cahuellu»*, tiene un contorno melódico menos fino y menos emocionante. En la letra se trata de un hombre que alaba la resistencia de su caballo mulato para una marcha larga y forzada, al galope. Ejecuta esta proeza ante la mujer amada, a la cual sueña llevarla en ancas y, al pasito, conducirla al terruño.

El tercero *«Rupafin mapu»* (Recorrí tierras) tiene una música común, con algo de los cantos de los machis. Es un aventurero de nuestra raza que ha viajado mucho en la Argentina, pero en el fondo este «romanceo» se refiere a la leyenda del «Hombre Negro», antiquísima, conseja sobre la cual tendré ocasión de extenderme en un futuro trabajo de investigación.

Juan de Dios Curilem Millanguir nació en 1913, en el villorrio de Panguipulli (tierra de leones), situado en la ribera norte del lago del mismo nombre. En la Escuela Misional hizo sus primeras letras, y pasó, en seguida, al Seminario Conciliar de San José de la Mariquina, donde se encuentra la sede del Vicariato Apostólico. Desde esa época este representante genuino de la raza aborigen dedicóse –conjuntamente con el estudio de las humanidades– a profundizar los conocimientos de las lenguas mapuche y castellana. Muy luego llamó la atención de los monjes capuchinos y criollos; desde entonces, se ha constituido en un misionero espiritual de su progenie. Inició, también en este período, sus estudios musicales, para circunscribirse a anotar los cantos, danzas y tradiciones autóctonas. Establecido al fin en la villa de Padre Las Casas (Temuco), ha ocupado los cargos de Secretario y Presidente de la Unión Araucana, institución que lucha por el resurgimiento de la Araucanía. Una selección de aires indígenas forma su primer bagaje de musicólogo, alternando estas tareas con su cargo en la Unión, de la cual es actualmente, el Vicepresidente.

Jorge Allende.

La investigación de Juan de Dios Curilem Millanguir, tiene una importancia trascendental en el campo científico folklórico-musical. Por una parte, nadie mejor que un hijo de esa misma tierra de Arauco podría conocer a fondo el canto aborigen, y, poseedor de una tal conciencia, entregarnos los tesoros musicales en forma insospechable. Añádase a ello una amplia cultura occidental, el conocimiento de la pedagogía musical y el hecho de poder dominar un instrumento tan apto para estas investigaciones como lo es el violín, y se deducirá que estamos en presencia del primer y más importante aporte al conocimiento de la verdadera música de Arauco. Juan de Dios Curilem Millanguir me ha conversado largas horas en el mismo territorio indígena y, por una copiosa correspondencia de varios años, tengo la certeza que se trata de un hombre joven, lleno de entusiasmo y capaz de realizar, por sí solo, la total investigación del arte musical aborígen de Chile. Nacido envuelto en el imponente paisaje del lago y volcán Panguipulli, mecido por cantares y susurros de vieja estirpe y gráciles contornos. Curilem entrega música india de otra región araucana que la más al norte ya conocida en algunos círculos musicales de Santiago. Se trata, pues, del primer caso en nuestra tierra y uno de los muy contados de la América aborígen, de un auténtico detentor de un pasado glorioso que revive lo suyo para significación futura.

Pablo Garrido.

Como puede verse, la fonética moderna puesta en uso por Juan de Dios Curilem Millanguir es en gran parte diferente a aquella preconizada por los araucanistas Lenz y P. Augusta, y se asemeja más a la que usaron tanto Núñez de Pineda como Guevara, posiblemente por las imposiciones de las respectivas lenguas maternas. Tanto este musicólogo mapuche como el español y el chileno estaban constreñidos por la pronunciación del castellano. El primero usa la escritura lamguen como lamgen, siendo que los otros no emplean más que la última forma, y aun lamngen. El mapuche también salva la consonante ng con un simple g, siendo que los dos grandes araucanistas exigen una consonante dada con su tipo de imprenta exclusivo para este sonido, lo mismo que en la e muda vuelven el tipo al revés. Por último, éstos no transigen en usar la w para las combinaciones hué, huen, etc.; arbitrio que el mapuche reduce, simplemente, a la fonética castellana.

Para dar una idea de las discrepancias fonéticas de los araucanistas de hoy, basta decir que las versiones que tenemos a la vista de los expertos: R. P. Policarpo de la Misión de Boroa, R. P. Esteban del Seminario de San José de la Mariquina, y del R. P. Juan de la Misión de Loncoche, difieren ostensiblemente con las de los araucanistas nativos Juan de Dios Curilem Millanguir y Francisco Huenullan. Bastaría citar para el vocablo caballo la versión cahuellu de los especialistas mapuches, desavenencias que se extienden al sentido lógico de los períodos o a la simple acepción de ciertos vocablos.

En lo que a fonética se refiere, no disimulamos nuestra simpatía por las imposiciones hispánicas que quieren establecer estos especialistas de nuestra raza aborígen, propensión y finalidad que respetamos.

C. L.[21]

[21] La mención de las iniciales C.L., creemos, corresponde a Carlos Lavín.



Esquema de una metodología para el análisis y estudio de la música étnica chilena

☞ PABLO GARRIDO (1955)

A CARLOS LAVÍN
HOMENAJE

1 * ÁREAS CULTURALES

I. **Fueguinos: alacalufes, yaganes, onas, tehuelches.**
II. **Araucanos: huilliches, mapuches**
III. **Diaguitas**
IV. **Atacameños**
V. **Uros: complejo ariqueño; atacameño, chincha.atacameño, aymará, quechua, chango, centro-chileno postcolonial.**

2 * AGRUPACIÓN POR FUNCIÓN

I. **Mágico-religiosa (shamanismo): ritos de iniciación pantomimas zoomorfas, cultos varios (rogativas, etc.)**
II. **Social**
- a) Colectiva: lidias [sic], juegos, rogativas
- b) Familiar: bodas, nanas, funerales

3 * AGRUPACIÓN POR VÍAS DE EXTERIORIZACIÓN (EXTERNACIÓN)

I. **La danza**
- a) Con canto
- b) Con acompañamiento instrumental

II. **El canto**
- a) A solo
- b) De grupo

III. **Lo instrumental (músico)**

4 * CARACTERÍSTICAS MORFOLÓGICAS

I. **Lingüísticas**
- a) Función sintáctica
- b) Fonación
- c) Onomatopeya
- d) Aglutinación silábica
- e) «Sprechstimme»
- f) Sustento vocabular
- g) Métrica versificada

II. Rítmicas

* a) Reflejo silábico verbal
* b) Agógica
* c) Métrica
* d) Unitaria
* e) Compleja (fracción y ensanche)
* f) Polirrítmica
* g) Unidad de Tiempo

III. Melódicas

* a) Ámbito interválico
* b) Pagos por grados
* c) Giro declinante
* d) Niveles ascendentes

IV. Tonales

* a) Sonidos polarizantes
* b) Función de la consonancia
* c) Tendencia de reposo en el grado inerior [sic]

V. Estructurales

* a) Aurea modal
* b) Forma
* c) Variantes
* d) Extensión total

VI. Dación

* a) Fuerza motora
* b) Enfática
* c) Coloquial
* d) Esotérica

5 * LA ORGANOGRAFÍA

* a) Percutores (membronófonos-[no se entiende])
* b) Instrumentos de aliento (aerófonos)

6 * ESTUDIOS Y BIBLIOGRAFÍA

7 * ANÁLISIS DE REPERTORIO

ORIGINAL DE PABLO GARRIDO
COPYRIGHT BY PABLO GARRIDO
SANTIAGO DE CHILE, S.A.
ENERO 26 DE 1955



Conclusiones sobre la música araucana de un análisis sobre 26 motivos

☞ PABLO GARRIDO (1955)

MÉTRICA

13 son binarios
10 son ternarios
3 son unitarios
Predominancia binaria

DISEÑO RÍTMICO

Su variedad o complejo está sujeto a la estructura verbal: hay un solo caso en que en una stanza de 26 compases aparezca un sólo diseño repetido.

AGÓGICA

13 son anacrúsicos
13 comienzan «al batir»
Hay equiparidad en sí y no.

ÁMBITO INTERVÁLICO

1 de 3a
3 de 4a
6 de 5a
4 de 6a
3 de 7a
9 de 8a
Un 30% se mueve en la octava. Siguen en preferencia 5a y 4a habiendo tres de 4a y 7a, y solo uno de apenas una 3a.

GRADOS PREFERIDOS

2a dism. =14
2a may. = 23
3a men. = 23
3a may. = 13
4a = 18
5a = 11

5a+ = 3
5a- = 1
6a = 1
7a = 2
8a = 2
El movimiento melódico se hace preferentemente por 2as y 3as menores; cuartas, segundas disminuidas y quintas, en menor cantidad.
Saltos melódicos de 8a, 7a, 6a y 5a son escasos.

DECLINACIÓN MELÓDICA
16 son declinantes
10 no son declinantes
Aun cuando el 60% responde a la característica de línea declinante de la música indígena hay un 40% que no.

NIVELES
8 formuladas
18 no presentes
No son tipológicos y aparecen en un 30% más o menos.

SONIDOS POLARIZADOS
I = 15
III = 3
IV = 4
V = 14
Al grado I le sucede el V, presentándose escasamente los grados IV y III.

CONSONANCIA NATURAL
SI = 18 motivos
NO = 8
El 70% de los motivos denota la función de la consonancia natural

REPOSO GRADO INFERIOR
SI = 13
NO = 13
El 50% de los motivos termina en el grado inferior presentado, sin que este sea el de tónica necesariamente.



ÁREA TONAL O MODAL

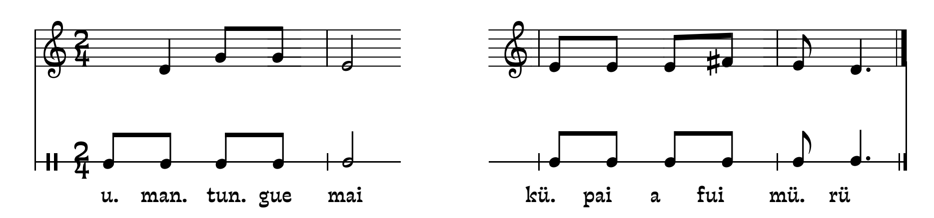
Diatónica = 19
Pentatónica = 4
Tetratónica = 1
Tritónica = 2

El 75% es diatónico. Hay especímenes penta, tetra y tritónicos.[22]

FORMA

El 80% es de una sola stanza, presentándose stanza de dos incisos, y el 20% es de dos stanzas.

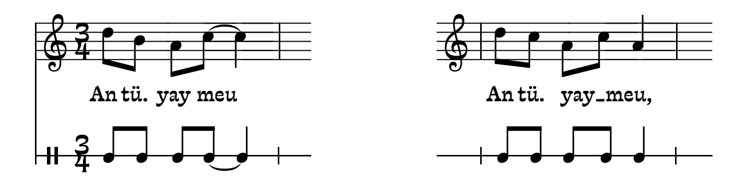
NOTA: muchas de las variedades rítmico-melódicas son sólo el resultado de la forma verbal silábica. Por ejemplo:



se convierte en

«Tu Tu Tu, Scho Scho Scho» (nana) Rec. C. Isamitt, Quepe
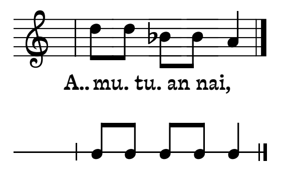
OTRA: A veces la sílaba se ensancha para dar lugar a un valor rítmico-melódico gemelo del inicial (y persistente). Por ejemplo:



se convierte en

[22] Esta nomenclatura recuerda el trabajo del investigador argentino Carlos Vega, cuyo trabajo era bien conocido por Garrido.

Este 2° (compás 6) guarda la figuración del motivo inicial, que es



COPYRIGHT BY PABLO GARRIDO
MARZO 3 DE 1955
SANTIAGO, CHILE, S.A.



Nº	TÍTULO	GÉNERO	RECOPILADOR	FECHA	MÉTRICA	VARIEDAD DE DISEÑOS RÍTMICOS	AGÓGICA	ÁMBITO INTERVÁLICO	GRADOS	DECLINACIÓN DE LA MELODÍA	NIVELES	SONIDOS POLARIZA-DORES	FUNCIONES DE LA CONS. ARMÓNICA	REPOSO GRADO INFERIOR	AUREA TONAL O MODAL	Nº DE COMPASES	FORMA	DACIÓN MANERA DE CANTAR	OBSERVACIONES
1	Eu, eu, eu	amatorio	María Luisa Sepúlveda	1900-1905	Binaria 2 × 4	9	si	6a.	2a 3a menor	si	si des-cend.	I - IV grados	I - IV - V	no	tonal (Fa may.)	46	1 stanza	coloquial	
2	Ñuke	amatorio	Juan de Dios Curilem	1945	Ternaria 3 × 8	1	si	8a.	3a menor 5a	si	si des-cend.	V	I - III - V	no	tonal (Fa may.)	26	1 stanza	coloquial	
3	Lamnguen em lamnguen	cantar	id.	1945	Ternaria 3 × 4	2	no	6a.	2a 3a menor 5a+	si	no	I	no	si	tonal (do menor)	42	2 stanzas + intro	coloquial	
4	Rupan mapu	narrativo	id.	1945	Ternaria 3 × 8	3	no	8a.	2a 3a menor 3a mayor	si	no	I - V	I - III - V	si	pentatónico defec. (modo B menor) (2a. escala)	18	1 stanza	coloquial	
5	Ñi sainu kahuellu	amatorio	id.	1945	Ternaria 3 × 8	6	no	8a.	2a 3a menor	si	no	V	no	no	pentatónico (modo B menor) (2a. escala)	14	1 stanza	coloquial	
6	Kallallallem	mágico curativo	Emilia Canales	1937	Ternaria 3 × 8	4	no	6a.	2a dism. 3a men. 4a. 5a. 6a.	no	no	I - V	I - V	no	tonal (re menor)	17	1 stanza	enfática	
7	Peñi ka peñi	guerrero	Carlos Agüero	1943	Binaria 2 × 4	4	si	4a.	2a dism 2a 3a menor 4a	si	no	I	no	no	tetrafonía	12	1 stanza de dos incisos	enfática	
8	Peñi ka	guerrero	Tomás Guevara		Unitaria 1 × 4	6	no	8a.	2a. 3a men. 3a. 4a. 5a.	si	si des-cend. 3	I - III - V	IV - V	si	pentatónico defectivo	sin di-visión	1 stanza	enfática	
9	Machitucan	mágico shamanístico	Tomás Guevara		Unitaria 1 × 4	3	no	7a.	2a. dism. 2a. 3a menor 3a. 4a. 5a.	si	si des-cend.	I - (IV)	I - V	si	tonal (mi menor)	sin di-visión	1 stanza	enfática esotérica	

10	Nguillatún	mágico rogativa	Tomás Guevara		Unitaria 1 × 4	3	no	8a.	2a. dism. 2a. 3a menor 8a	si	si descend.	I - IV - V	I - IV - V	si	tonal (mi menor)	sin división	1 stanza	enfática esotérica	
11	Mari mari	mágico iniación	Carlos Isamitt	1935?	Binaria 2 × 4	5	si	8a.	2a. dism. 2a. 3a menor, 3a. 4a. 5a.	si	si descend.	marcha cromática	no	no	pentatónico defectivo modo A mayor	28	1 stanza	enfática esotérica	con dos notas de paso: do y si♭
12	A mi, lu tunñe mai	mágico shamanístico	Carlos Isamitt	1935?	Ternaria 6 × 8	7	si	6a.	2a. dism. 2a. 3a.men. 3a. 4a. 5+	si	no	I - V	I - V	no	tonal def. (re menor sin grados II - IV)	37	1 stanza	enfática esotérica	
13	Tu tu tu scho scho scho	nana	Carlos Isamitt	1935?	Binaria 2 × 4	4	no	5a.	2a dism. 2a. 3a men. 4a	si	no	I	no	no	tonal def. (mi menor) sin grados V - VI	35	1 stanza	coloquial	
14	Amutuan nai	nana (para hacer bailar)	Carlos Isamitt	1935?	Ternaria 3 × 4	2	no	5a.	2a dism. 2a. 3a men. 3a. 4a.	si	no	I	I - IV - V	no	tonal def. (re menor) sin grados II - III	24	1 stanza	coloquial	
15	Hue hue cutrana eimi	mágico shamanístico	Pedro Humberto Allende	1927?	Ternaria 6 × 8	4	no	4a.	2a. 3a menor	si	no	I - IV	no	si	tritonía	10	1 stanza	enfática esotérica	alterna tern. con binaria
16	Pillahuén	Bienvenidos	Pedro Humberto Allende	1927?	Ternaria 6 × 8	4	si	3a.	2a. 3a.	so	no	I - III	no	no	tritonía	14	2 stanzas A-B	coloquial	
17	Ka mapu		P. Félix Augusta (1 de las 10)	1898-1905 1910	Binaria 2 × 4	17	no (estrofas: 3-5-6-7-8=si)	5a.	2a. dism. 2a. 4a. 5a. dism. 5a.	si	no	III	no	no	tonal def. (si mayor) sin grados IV - V	88	1 stanza (8 estrofas)	coloquial	

Nº	TÍTULO	GÉNERO	RECOPILADOR	FECHA	MÉTRICA	VARIEDAD DE DISEÑOS RÍTMICOS	AGÓGICA	ÁMBITO INTERVÁLICO	GRADOS	DECLINACIÓN DE LA MELODÍA	NIVELES	SONIDOS POLARIZADORES	FUNCIONES DE LA CONS. ARMÓNICA	REPOSO GRADO INFERIOR	AUREA TONAL O MODAL	Nº DE COMPASES	FORMA	DACIÓN MANERA DE CANTAR	OBSERVACIONES
18	Afi na ni		P. Félix Augusta (2 de las 10)	1898-1905 1910	Binaria 2 × 4	18	si (estrofa 2= no)	7a.	2a. dism 3a men. 3a. 4a. 5+.	no	no	V	si	si	tonal (si mayor)	134	2 stanzas A-B	enfática	
19	Afi na ni		P. Félix Augusta (3 de las 10)	1898-1905 1910	Binaria 2 × 4	14	si	7a.	2a dism. 3a. men. 7a.	no	no	V	si	si	tonal (si mayor)	47	2 stanzas A-B	enfática	
20	Kuifi Kuifi		P. Félix Augusta (4 de las 10)	1898-1905 1910	Binaria 2 × 4	9	no	5a.	2a. dism. 3a. 4a.	no	si	V	si	no	tonal (re menor)	61	1 stanza	coloquial	
21	Kuifi na		P. Félix Augusta (5 de las 10)	1898-1905 1910	Binaria 2 × 4	7	si	5a.	2a. 3a. 4a. 5a.	no	no	I	si	no	tonal (re menor)	102	1 stanza	coloquial	
22	Kunifal na piñan		P. Félix Augusta (6 de las 10)	1898-1905 1910	Ternaria 3 × 8	8	si	8a.	2a. dism. 3a men. 4a. 5a.	no	no	I	si	si	tonal (fa mayor)	64	1 stanza (con 2 motivos)	coloquial	
23	Aple na		P. Félix Augusta (7 de las 10)	1898-1905 1910	Binaria 4 × 4	3	no	8a.	3a. men. 4a. 5a.	no	no	V	si	si	modal tritónica	10	1 stanza	coloquial	arpeggio desc. acorde re menor
24	Epe wun		P. Félix Augusta (8 de las 10)	1898-1905 1910	Binaria 2 × 4	4	si	8a.	8a.	no	no	V	si	si	pentatónica (modo C) (1a escala)	4	1 stanza	coloquial	
25	Machi ül		P. Félix Augusta (9 de las 10)	1898-1905 1910	Binaria 2 × 4	10	si	5a.	5a.	no	si	V	si	si	tonal (si mayor)	30	2 stanzas	enfática esotérica	
26	Mufui na		P. Félix Augusta (10 de las 10)	1898-1905 1910	Binaria 2 × 4	8	si	4a.	2a. 3a.men. 4a.	no	no	V	si	si	tonal (re mayor)	12	1 stanza A-B	enfática	



FIGURA 8 *Foto carnet de Juan Curilem, enviada por carta a Garrido. [57_A_M19], Fondo Pablo Garrido, Centro de Documentación e Investigación Musical, Universidad de Chile.*



Nota metodológica

Esta sección reúne información respecto a 7 ülkantun entregados por Juan de Dios Curilem Millanguir a Pablo Garrido, de cuya historia quedan un número importante de documentos alojados en el Archivo del CEDIM. Hemos organizado esta parte deteniéndonos a presentar y a analizar cada ülkantun por separado, describiendo las particularidades de su documentación, con atención a la notación musical y a la escritura del mapudungun.

Como señalamos en la introducción de este libro, presentamos una versión normalizada siguiendo el grafemario mapuche unificado (1985) y una propuesta propia de traducción al castellano de cada uno.

En lo que respecta a la escritura musical, se copiaron las transcripciones manuscritas utilizando el *software* Sibelius, con el fin de ofrecer versiones más fáciles de leer en la actualidad[23]. Asimismo, produjimos interpretaciones nuevas de estos cantos, en la voz de la ülkantufe Constanza Nahuelpan. Estas grabaciones pueden ser accedidas mediante códigos QR al inicio de cada sección.

[23] Agradecemos a los ayudantes Leandro Gallardo, Tomás Brantmayer y Gabriel Rammsy que produjeron estas copias transcritas.

1 ⁕ Lamguen em lamguen

Moderado

pp (boca cerrada)___ *p* Lam-gen em lam-gen, lam-gen em lam-gen em___ (boca cerrada) *p*

11
f Fa-chima - putre-kakënou-tuan, *p* fa-chima - putre-kahenou-tuan, lam gen em - lam - gen.

19
Mü-na hue-da-len - ki ki-ñe mal- len___ kü-chu-le-huen-mu, ki-ñe mal- len kis chu

26
le-huen mu.___ **2ª parte** *f* Te-ka, te - ka, te-ka - tia-güen, *p* te-ka, te - ka te-ka - tia-güen,

34
lam - gen em lam - gen. Fill - ke ma - pu te - ka - te - ka___

39
tia - güen ki - sehu, te - ka, te - ka - tia - güen ki - chu.



Cantado por Rosa Manquel
de Puile (San José de la Mariquina)

(boca cerrada) *Lamgen em lamgen, lamgen em lamgen em*
(boca cerrada)
Fachi mapu tre-ka-kënoutuan, fachi mapu treka-kënoutuan,
lamgen em lamgen
Müna hueda-len.ki kiñe mal. len --- kischu-le-huen-mu,
kiñe mal.len
kischu-le-huen-mu.- Te-ka, te-ka, te-ka-tiagüen, te-ka,
te-ka te-ka
tia-güen, lam.gen em lam-en. Fill-ke mapu te-ka te-ka tiagüen ki
schu, te-ka, te-ka-tia-güen ki-schu.

Padre Las Casas 10 de Marzo de 1945.-
Firma

NOTA: Las demás estrofas se canta como en la 2° parte.

[Nota lápiz grafito] OJO: consulté la hojita a máquina, para
comparar. P. Garrido



1.2. LETRA MECANOGRAFIADA BILINGÜE

Lamgen em lamgen,
lamgen em lamgen,
fachi mapu trekakënoutuan
fachi mapu trekakënoutuan,
lamgen em lamgen.

Münna huedalerrki
kiñe mal. len
kischulehuenmu,
kiñe mal.len kischulehuenmu.

Teka, teka, tekatiagüen
teka, teka, tekatiagüen,
lamgen em lam-en.

Fillke mapu
teka, tekatiagüen kischu
teka, tekatiagüen kischu.

Niegüelan, niegüelan ga chau,
niegülean, niegüelan ga ñuke,
lamguen em lamguen.

Ito kom che illamtueneu,
illamtueneu,
niegüelan, niegüelan huenëi.

Huente mutrung meu anüknoun,
anüknoun, lamguen em lamguen.

Feimeu ga loyorrknoun ga inche
gmatualyu ñi hueñankn,
ñi kischulehuemi mapu meu.

HERMANO, HERMANO...

Hermano, hermano
de esta tierra partiré,
de esta tierra partiré.
(porque me he quedado sola).

Oh, qué dolor para una niña que queda en la soledad:
Sola voy vagando por el mundo, hermano.
Por todas partes voy andando, siempre sola...
No me queda padre... no me queda madre, hermano...
Toda la gente me ha despreciado... no me queda un amigo.

Desesperada, me senté sobre el tronco de un árbol,
incliné la cabeza y lloré mi pesar...
porque sola estoy en el mundo.

1.3. TRANSCRIPCIÓN AJUSTADA AL GRAFEMARIO UNIFICADO

Lamngen em lamngen (boca cerrada)
lamngen em lamngen,
Fachi mapu trekakünowtuan,
fachi mapu trekakünowtuan,
lamngen em lamngen.

Müna wedalerkey
kiñe malen,
kidulewen mew,
kiñe malen kidulewen mew.

Treka, treka, trekatiawen,
treka, treka, trekatiawen,
lamngen em lamngen.

Fillke mapu
treka trekatiawen kidu,
treka trekatiawen kidu.

Niewelan, niewelan nga chaw,
niewelan, niewelan nga ñuke
lamngen em lamngen.

Itro kom che illamtuenew,
illamtuenew,
niewelan, niewelan wenüy.

Wente mutrung mew anükünuwün,
anükünuwün, lamngen em lamngen.

Feymew nga loyorkünuwün nga iñche
ngümatualyu ñi weñangkün,
ñi kiduleweymi mapu mew.

1.4. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Hermano, hermanito,
hermano, hermanito,
No volveré caminando a esta tierra,
no volveré caminando a esta tierra,
hermano, hermanito.

Una joven
está muy mal,
porque anda sola,
una joven porque anda sola,

Camina y camina, anda caminando,
camina y camina, anda caminando
hermano, hermanito

Por todas partes
anda caminando solita,
camina que camina sola.

No tengo, no tengo padre,

no tengo, no tengo madre
hermano, hermanito.

Toda la gente me ha despreciado
Me han despreciado,
no tengo, no tengo amistades.

Encima de un tronco me senté,
me senté, hermano, hermanito.

Entonces bajé mi cabeza
y lloré mi tristeza,
porque me dejaste sola en la tierra.

1.5. COMENTARIOS SOBRE LOS DOCUMENTOS

De este ülkantun contamos con 3 documentos, que corresponden a la transcripción melódica manuscrita de la melodía con letra, una versión mecanografiada de la letra en mapudungun y en castellano, y finalmente un tercer documento mecanografiado con la letra en mapudungun.

La partitura de este ülkantun conservada en el CEDIM [57_A_M10], presenta la transcripción original en tinta negra, que atribuimos a Juan de Dios Curilem, por hallarse su firma y coincidir la caligrafía. Está fechada en Padre Las Casas el 10 de marzo de 1945. Además, la partitura muestra anotaciones en lápiz grafito realizadas probablemente por Pablo Garrido, las cuales señalan los números de compás y «corrigen» la nota final, cambiando una prolongación entre dos compases por un calderón, además de tachar un silencio de corchea adicional en el segundo sistema. En cuanto a la notación de Curilem, observamos que el orden de los bemoles de la armadura se anota convencionalmente al principio, pero luego se escribe en desorden. Eso sí, se constata la comprensión del funcionamiento de la armadura como marco tonal que engloba todo el comportamiento melódico registrado.

El documento [57_A_M11] contiene una transcripción mecanografiada de la letra del ül, en tinta roja. Comparada con la información de la notación musical, este documento incluye una estrofa adicional, además de la letra en castellano. Por el costado de la letra imprenta, Curilem incorpora anotaciones de palabras en mapudungun a modo de fe de erratas. Asimismo, constatamos que la ortografía que elige integra tildes; una característica poco común para la escritura en mapudungun de la época.

El documento [57_A_M13] presenta la letra en mapudungun, mecanografiado sobre un papel cuyo rótulo señala «Dirección General de Información y Cultura». Esta dirección corresponde al programa en el que trabajaba Pablo Garrido, lo que nos permite atribuirle su autoría, quien destaca con lápiz grafito la presencia de la «ü» como fonema distintivo del mapudungun, considerado su sexta vocal (cf. Álvarez-Santullano, Forno y Risco 2015).

En cuanto al contenido del ül, podemos señalar que la hablante lírica corresponde a alguien de género femenino. Además, se reconoce la identidad de la intérprete cuya versión funciona como fuente: Rosa Manquel, de la comunidad de Puile, en San José de la Mariquina.

Cabe destacar que este es uno de los ülkantun que Juan de Dios Curilem se dedica a estudiar, que menciona en la carta destinada a Pablo Garrido el 20 de marzo de 1945, y que analiza in extenso en su artículo publicado en la revista *Vida Musical*. Asimismo, forma parte del corpus analizado por Pablo Garrido en sus 26 motivos, ubicándolo en el género «cantar».

1.6. COMENTARIOS SOBRE LA GRABACIÓN SONORA

En cuanto a la grabación sonora que hemos producido en el marco de este proyecto, quisiéramos destacar algunos aspectos que nos parecen importantes. En primer lugar, la interpretación realizada por Constanza Nahuelpan siguió lo consignado en la partitura original de Curilem,

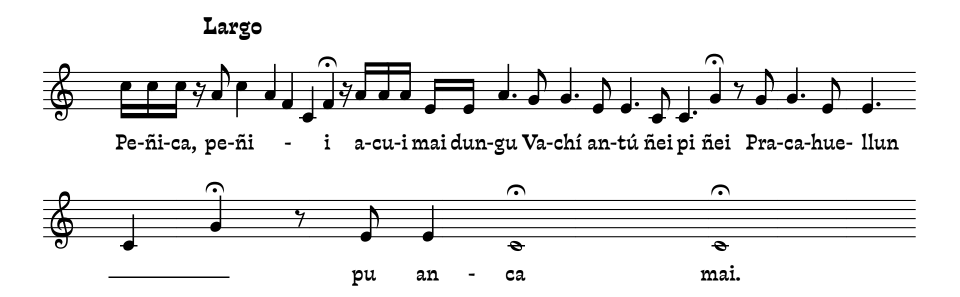
cuya pronunciación destacó por apegarse lo más posible a la versión manuscrita. Por ejemplo, la ülkantufe decidió entonar «Teka teka», lo cual también intenciona un sentido afectivo.

La instrumentación que proponemos para este ülkantun, solo con trompe, busca destacar la interpretación *a capella* de la voz femenina, para lograr transmitir el sentimiento de tristeza, tal como lo menciona el mismo Curilem en su estudio. Además, el trompe ha sido vinculado tradicionalmente a los momentos de seducción entre personas que se atraen; dada la temática del ülkantun, quisimos darle esa relevancia a este ayekawe.

Finalmente, destacamos que este canto, por el hecho de haber sido recopilado de una intérprete femenina, se acomoda agradablemente a la tesitura de Constanza Nahuelpan.



2 ⁕ *Canto Guerrero*



2.1. PARTITURA

Pe-ñi-ca pe-ñi-i a-cui mai du-ngu
Va-chi an-tú ñei pi ñei Pra ca-hue-llun
(llun) pu au-ca mai



2.2. TRANSCRIPCIÓN ORIGINAL

Peñica
peñü
akui mai dungu
Vachí antú ñei pí ñei
Pra cahuellun
pu auca mai.

2.3. TRANSCRIPCIÓN AJUSTADA A GRAFEMARIO UNIFICADO

Peñi ka,
Peñi
akuy may dungu
fachi antü ngey pi ngey
Püra kawellun
pu awka may.

2.4. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Hermano,
hermanito
llegó una noticia
En este día, se dijo.
Vienen arriba del caballo
les rebeldes.

2.5. COMENTARIOS SOBRE LOS DOCUMENTOS

Se conservan 2 documentos de «Canto guerrero», ambos correspondientes a hojas perforadas. El primer documento [57_A_M24] presenta en su título una propuesta de creación caligráfica que alterna lúdicamente mayúsculas y minúsculas de la manera siguiente: «cANto GuerrERO». Luego, el pentagrama sobre el cual se anota la melodía



ha sido dibujado a mano por la misma persona que escribe la música: Curilem.

En el segundo documento [57_A_M25] el autor anota en formato apaisado la letra del ülkantun, utilizando un caligrama como grafía creativa en forma de escalera descendente, a la usanza de la poesía visual.

Desde el punto de vista del mapudungun, presenta la característica de incorporar la letra «v» para indicar el sonido /f/, lo cual indica que este canto habría sido recogido en zona pewenche, reivindicando la variedad dialectal del chedungun.

En consideración del corpus estudiado por Pablo Garrido, este ülkantun dialoga con otros dos cantos llamados «Peñi ka peñi» y «Peñi ka», recogidos respectivamente por Carlos Agüero y Tomás Guevara, y a los cuales se les atribuye el género «canto guerrero».

2.6. COMENTARIOS SOBRE LA GRABACIÓN SONORA

En este ülkantun, escogimos una instrumentación compuesta por kultrun, wada y dos pifilka, una de ellas bitonal. El toque final de trutruka viene a evocar el contexto comunitario de participación colectiva a la hora de interpretar musicalmente un canto como éste.

Quisimos recrear un ritmo enérgico, asociado al galope del caballo, sostenido principalmente por el kultrun. Sin embargo, para diferenciar que este canto no necesariamente es interpretado por una/un machi, incorporamos wada y no kaskawilla como en los próximos dos ülkantun.

Creemos necesario señalar que el registro melódico que alcanza este canto resulta, en la versión de Constanza, en una zona aguda de su tesitura, y por lo tanto, puede vehicular sensaciones diferentes a las que posiblemente generaría un canto en voz de varón, que fue probablemente el tipo fuente de la cual se recogió este ülkantun.

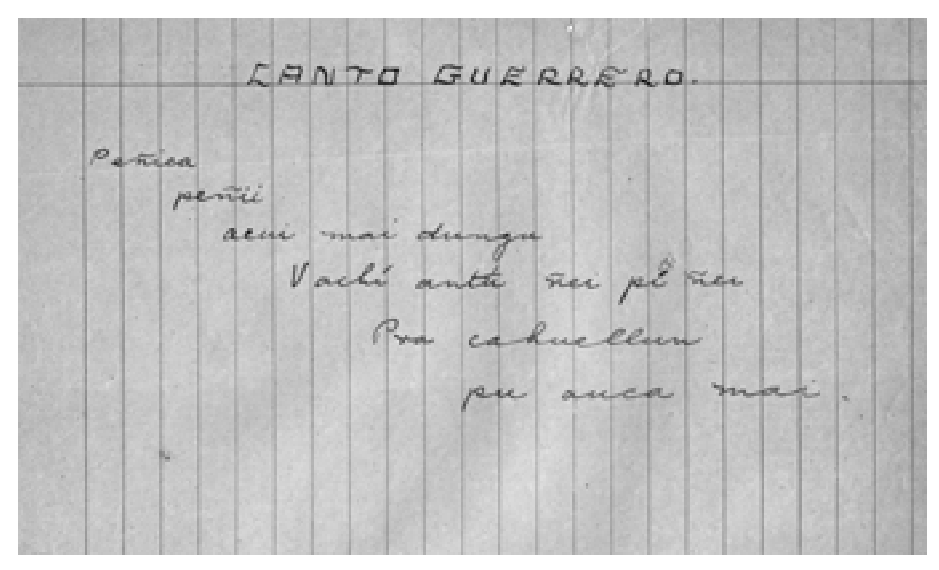
CANTO GUERRERO.

largo

Pe-ñi-ca pe-ñi — i a-cui mai du-ngu

Va-chi an-tú ñei pi ñei Pra ca-hue-llun

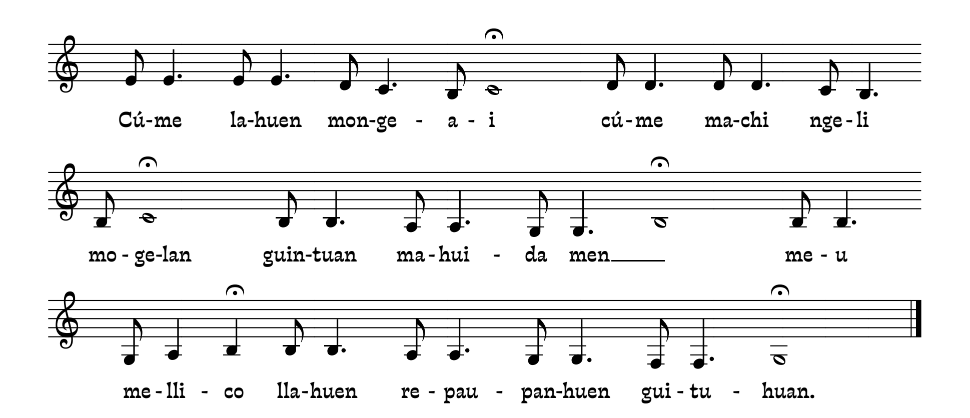
(llun) pu au-ca mai


CANTO GUERRERO.

Peñica
peñi
acui mai dungu
Vachí antú ñei pi ñei
Pra cahuellun
pu auca mai.



3 ⁕ *Machitucan*



3.1. PARTITURA

Cú-me la-huen mo-nge-a-i cú-me ma-chi ñe-li
mo-ge-lan quin-tuan ma-hui-da meu
me u me-lli co lla-huen re-pau-pau-huen
qui-tu-an.



3.2. TRANSCRIPCIÓN ORIGINAL

PRIMERA COLUMNA

Cúme lahuen mongeai;
cúme machi ngeli mongelai
Quintuan mahuida meu
mellico lahuen,
repaupauhuen quintuan,
rellancalahuen collqueda («quintuan» tarjado)
lahuen
Huechuan pingúnechen
Guenu, guenu huenuntuan ñi cutran

SEGUNDA COLUMNA

Vivirá (él) con buen remedio,
si soi buena machi sanará.
Buscaré en el cerro el remedio mellico;
solo paupauhuen buscaré,
mucho remedio llanca y muy
fuerte remedio.
Venceré, dice el gobernador de los hombres
Con este tambor, tambor,
levantaré a mi enfermo

3.3. TRANSCRIPCIÓN AJUSTADA A GRAFEMARIO UNIFICADO

Küme lawen mongeay;
küme machi ngeli, mongelay
Kintuan mawida mew
melliko lawen,
re pawpawweñ lawen kintuan,
re llanka lawen kollkeda
wechuan pi Ngünechen
Wenu, wenu, wenutuan ñi kutran.

3.4. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Con buenos remedios sanará;
si soy buena machi, sanará
Voy a buscar a la montaña
el remedio mellico,
solo buscaré el remedio paupauhuen
puro remedio llanca, [kollkeda]
venceré, dijo Ngünechen
Levantaré, levantaré, levantaré la enfermedad.

3.5. VARIANTE ESCRITA EN MAYÚSCULAS

«MACHITUCAN» [NOTA: título escrito en línea inferior de la hoja]
Machitukan
QUINTUAN
LLAHUEN RE PAUPAUHUEN
MEU MELLI CO
QUINTUAN MAHUIDA MEU
CÚME MACHI ÑEMI MONGELAN
CÚME LAHUEN MONGEAI

3.6. TRANSCRIPCIÓN AJUSTADA A GRAFEMARIO UNIFICADO

Kintuan
lawen re pawpaw wen
mew melliko
kintuan mawida mew
küme machi ngeymi mongelan
küme lawen mongeay

3.7. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Buscaré
solo en el remedio paupauhuen
remedio mellico
buscaré en el monte
al ser buena machi, sanaré
con buen remedio sanará.

3.8. COMENTARIOS SOBRE LOS DOCUMENTOS

De este ülkantun conservamos una partitura y dos documentos con la letra. El primer documento [57_A_M26], correspondiente a la transcripción musical, llama la atención por haberse realizado sobre papel sin pentagramar, sobre el cual Curilem trazó las líneas necesarias para anotar la melodía. Adicionalmente, tomó el cuidado de dibujar letras adornadas para el título «*Machitucan*», que podemos asociar al diseño de ñimin/trama de un tejido en witral/telar.

En cuanto a la partitura, es notable la tesitura en la cual está escrita, de fa 3 a mi 4, ya que al referirse Curilem a la machi suele hacerlo en sentido femenino. Cabe entonces la pregunta acerca de la persona que habría entregado el canto a Curilem, quien por su conocimiento de escritura musical y su experiencia como director coral, no habría encontrado impedimento en anotar la melodía en cualquier registro necesario.

Dos documentos presentan la letra sin línea melódica. Uno de ellos se titula «*Machitun*» [57_A_M28] y es especialmente valioso porque presenta el texto bilingüe mapudungun-español en formato de doble columna (García 2008); consiste entonces en un ejercicio de avanzada para la época, pues existen pocas fuentes de este tipo desarrolladas por actores mapuche en el campo cultural chileno durante la primera mitad del siglo XX. Sin ir más lejos, la publicación bilingüe que ha sido considerada pionera

en el ámbito de la poesía mapuche es *«Poemas mapuche en castellano»* de Sebastián Queupul, cuya data es 1966. Destaca la conciencia sobre la autorrepresentación que deja entrever el trabajo de Curilem, en tanto músico y musicólogo mapuche, pues se preocupa tempranamente de recopilar este tipo de cantos tradicionales de difícil acceso para investigadores no indígenas (con notables excepciones como el quehacer de Carlos Isamitt).

En cuanto a la traducción, observamos algunas incongruencias y tratamientos específicos que podrían remitir a la formación recibida por Curilem en las escuelas misionales donde estudió. Por ejemplo los últimos dos versos «wechuan pi Ngünechen / Wenu, wenu, wenutuan ñi kutran», presentan como equivalencia en castellano «Venceré, dice el gobernador de los hombres / Con este tambor, tambor, levantaré a mi enfermo»; sin embargo, como se aprecia en nuestra propuesta de traducción, en la columna en mapudungun no hay referencia alguna ni a un tambor, kultrun u otro instrumento musical específico. Asimismo, muy a la usanza de las publicaciones católicas de la época, figura «Ngünechen» como «gobernador de los hombres».

Respecto a la temática del canto, lo asociamos a otros analizados por Garrido para los 26 motivos, donde se halla otro canto titulado *«Machitucan»* (ceremonia del machitun), recogido por Tomás Guevara, el cual es catalogado como «mágico shamánico».

3.9. COMENTARIOS SOBRE LA GRABACIÓN SONORA

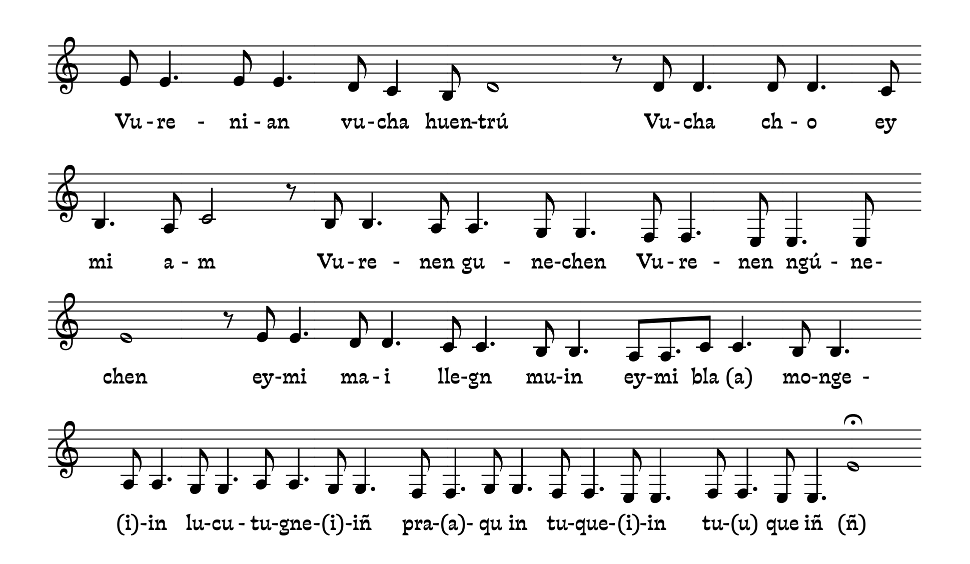
Este canto está interpretado en la zona más grave de la tesitura de quien ejecuta, aprovechando los resonadores que hacen vibrar una zona más baja del cuerpo, como es la garganta y el pecho.

Para la instrumentación, se optó por un formato que evoca la práctica socio-religiosa de la machi. Esto se manifiesta en el uso de dos kaskawilla, una más brillante que la

otra en cuanto a su sonoridad. Así como la interpretación del kultrun especialmente al final del canto, cuando este se sacudió haciendo sonar las semillas, piedras y otros elementos que conserva en el interior de su caja de resonancia, poniendo en relevancia que este instrumento no es solo membranófono sino idiófono.

Destaca una mezcla en la que los sonidos idiófonos envuelven a la voz que evoca a la machi, transmitiendo la sensación envolvente que conectaría el cuerpo humano de la intérprete del canto con los instrumentos, que en este contexto, ofician un rol impostergable en el proceso curativo que significa un machitun.

MACHITUCAN



4.1. PARTITURA

Vu-re-ni-an vu-cha huen-tru Vu-cha cha-o eymi a-m
Vu-re-nen gu-ne-chen Vu-re-nen ngú-ne-chen
Ey-mi ma-i lle-gn mu-in ey-mi bla (a) mo-nge-
(i)in lu-cu-tu-que-(i)in pra(a)-quin-
tu-que-(i)in tu(u) que-iñ(ñ)

NOTAS: Las letras en paréntesis () son de efecto cantado únicamente, pues no son de las palabras escritas.



4.2. TRANSCRIPCIÓN ORIGINAL

PRIMERA COLUMNA

Vurenean vúcha huentru,
vúcha chao, eimi am.
Vurenean ngúnechen, eimi
mai llegmuiñ.
Eimi ula mogeiñ, lucu-
tuqueiñ, praquintuqueiñ.
Vachi antú hueriñma
ñellipupuqueiñ ngúnechenmu
Itrocom mapu vureneal
mleimi.
Elamutuaiñ vill mai:
cachilla, cahuella;
ventepun ngillaqueel
toaiñ, dungu meu
toaiñ ngillaqueel, ilo,
caco, achaguall.
Eimi ula mongequeiñ,
vei mai iqueiñ core.
Vei mai ngillaquiñ quiñe
cúme nún mu.

SEGUNDA COLUMNA

Ampárame, gran hombre,
gran padre tu espíritu.
Ampárame, gobernador de
los hombres, tú pues nos criaste.
Por ti vivimos; estamos
de rodillas, mirando estamos arriba.
Este día por falta estamos
rogando al gobernador de los hombres
Todita la tierra para amparar estás.
Nos devolverás todo: trigo,
cebada;
tanto (es lo) pedido (en)
nuestras palabras;



nuestro pedido: carne, guiso de mote, gallinas
Por tu (bondad) comemos;
eso, pues comemos,
Eso estábamos pidiendo para
una buena mañana (porvenir).

4.3. TRANSCRIPCIÓN AJUSTADA A GRAFEMARIO UNIFICADO

Fürenean fücha wentru,
fücha chaw, eymi am
Fürenean Ngünechen,
eymi may llegmuiñ.
Eymi wüla mongeiñ
lukutukeiñ, pürakintukeiñ

Fachi antü weriñma
llellipu pukeiñ Ngünechen mew
Itrokom mapu füreneal
müleymi
Eluamutuaiñ fill may:
kachilla, kawella;
fentepun ngillakeel
tuaiñ, dungu mew
tuaiñ ngillakeel ilo,
kako, achawall,
Eymi wüla mongekeiñ
Fey may ikeiñ korü
Fey may ngillakeiñ kiñe
küme nün mew.

4.4. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Te ruego gran hombre,
antiguo padre, eres tú
Te ruego, Ngünechen
tú nos hiciste nacer,
por ti vivimos
nos ponemos de rodillas, estamos buscando desde arriba
en este día, por el error
hacemos rogativa a Ngünechen
para pedir por toda la tierra
ahí estás
Nos darás
trigo, cebada
todo lo que hemos pedido
con estas palabras
te pedimos carne
mote, gallinas.
Por ti hemos vivido
por eso hemos comido caldo
por eso te pedimos
un buen amanecer.

4.5. VARIANTE ESCRITA EN MAYÚSCULAS

VURENIEAN VUCHA HUENTRU
VUCHA CHAO EYMI AM
VURENEN GUNECHEN
VURENEN NGÚNECHEN
EYMI MAI LLEGN MUIN EYMI
BLA MONGEIN LUCUTU QUE IÑ
PRA QUINTUQUEIN
TUQUEIÑ.

4.6. TRANSCRIPCIÓN AJUSTADA A GRAFEMARIO UNIFICADO

Füreniean fücha wentru
fücha chaw eymi am
fürenen Ngünechen
fürenen Ngünechen
eymi may yewünmüiñ eymi
wüla mongeiñ lukutukeiñ
püra kintukeiñ.

4.7. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Te pedimos anciano hombre
anciano padre eres tú
por favor Ngünechen
por favor Ngünechen
tú nos darás regalos
por ti hemos vivido, nos arrodillamos
desde lo alto buscamos.

4.8. COMENTARIOS SOBRE LOS DOCUMENTOS

Del canto «*Nguillatun*» –el cual hace referencia al evento anual o período donde se reúnen las familias y comunidades invitadas a agradecer y pedir por la bonanza de los campos–, hallamos en el archivo tres documentos originalmente enviados por Curilem, todos ellos manuscritos. El pentagrama de la partitura [57_A_M21] fue dibujado a mano alzada en una hoja de cuaderno al igual que «*Machitun*»; por ende nuestra primera conclusión apunta a que el investigador pudiese haber recogido ambos ül en la misma escena con un o una intérprete en particular, que contaba con la «autorización» para performar este tipo de cantos de índole ceremonial. Tanto este canto como el anterior, «*Machitucan*», destacan por encontrarse anotados en un rango más bajo, lo que sugiere que

podrían haberse recogido de un varón o de una mujer con tesitura bastante grave.

La partitura de este ülkantun contiene la indicación de tempo «Largo», que señala una ejecución lenta, y que muestra la intención de Curilem de entregar un texto descifrable según la lectoescritura occidental. Es relevante como signo de su conocimiento del lenguaje expresivo y total familiaridad con la música de tradición escrita centroeuropea. Otro rasgo que revela su maestría de la escritura vocal-coral, es el uso de guiones para denotar la pertenencia de varias sílabas a una misma palabra. En el caso de la escritura del mapudungun, es especialmente notable su conciencia acerca de la unidad de las palabras que, por entonces, no se regían por parámetros ortográficos normados.

Por su parte, la presencia de calderones al final de las primeras frases melódicas muestra un manejo libre de la duración de cada idea musical, sugiriendo cierto modo de declamación. Por último, en la escritura de la letra que se integra a la partitura, destaca la utilización de consonantes adicionales que buscan enfatizar la resonancia al ser cantadas, así como de vocales que prolongan o anticipan los sonidos de una sílaba dada.

Todos los documentos de este ülkantun, tanto un texto manuscrito en formato doble columna bilingüe [57_A_M22], como un manuscrito realizado solo en mayúsculas [57_A_M23], dan cuenta de un uso del mapudungun específico, que podría ser chedungun de la zona pewenche o la variante dialectal utilizada en el territorio de Cañete. Esto se acredita en las palabras «vürenean» y «vücha», que en la transcripción al Alfabeto Unificado figuran como «fürenean» y «fücha», siguiendo la norma ortográfica. La traducción presentada por Curilem contiene notorias diferencias con el texto en mapudungun en un sentido literal; es por esto que en la propuesta de traducción que ofrecemos, saltan a la vista ciertas discrepancias. Por ejemplo, es posible vincular su decisión de traducir «Ngünechen» como «gobernador de los hombres»



por la gran influencia católica del musicólogo mapuche. Asimismo, es el propio Curilem quien incorpora la palabra «porvenir» entre paréntesis para explicar el significado metafórico de «küme nün», que en estricto sentido significa «buen amanecer», al igual que cuando incorpora la palabra «bondad» para intencionar el sentido causativo en el verso «eymi may ikeiñ/ por ti comemos». Estos dos breves análisis, permiten repensar el importante rol de Curilem como mediador intercultural, pues su ejercicio de traducción está enfocado en brindar al público lector no mapuche una interpretación de los cantos comprensible desde el prisma occidental, notoriamente inclinado a la dimensión de la divinidad católica.

El documento que contiene la letra del ül exclusivamente en mapudungun [57_A_M23] llama la atención por su presentación en mayúsculas y la aparente búsqueda de un ritmo peculiar en la caligrafía. Este embellecimiento gráfico sugiere la admiración por la información registrada, de carácter excepcional y además circunscrita a un contexto ceremonial. Al mismo tiempo, legitima artísticamente el material sonoro-expresivo mapuche para una lectoría no mapuche. Postulamos que la preocupación de parte de Curilem por presentar la información con un demarcado objetivo estético, podría vincularse a dos factores. Por una parte, su experiencia como director de los periódicos *Pelomtúe* y *El Araucano* lo familiarizaron con el oficio de las imprentas, la diagramación y la tipografía, en términos actuales, con el quehacer del diseño gráfico. En segundo lugar, en las entrevistas con sus familiares Curilem fue descrito como una persona con una enorme sensibilidad e inclinación a las artes plásticas; pintaba al óleo por afición personal y hasta el día de hoy se conservan algunas obras de su autoría, principalmente paisajes y naturalezas muertas. Todo lo anterior redunda en que para Curilem la forma de dar a conocer sus trabajos de recopilación y sistematización del canto mapuche, no pasaba por alto las implicaciones visuales de los títulos, encabezados y párrafos.

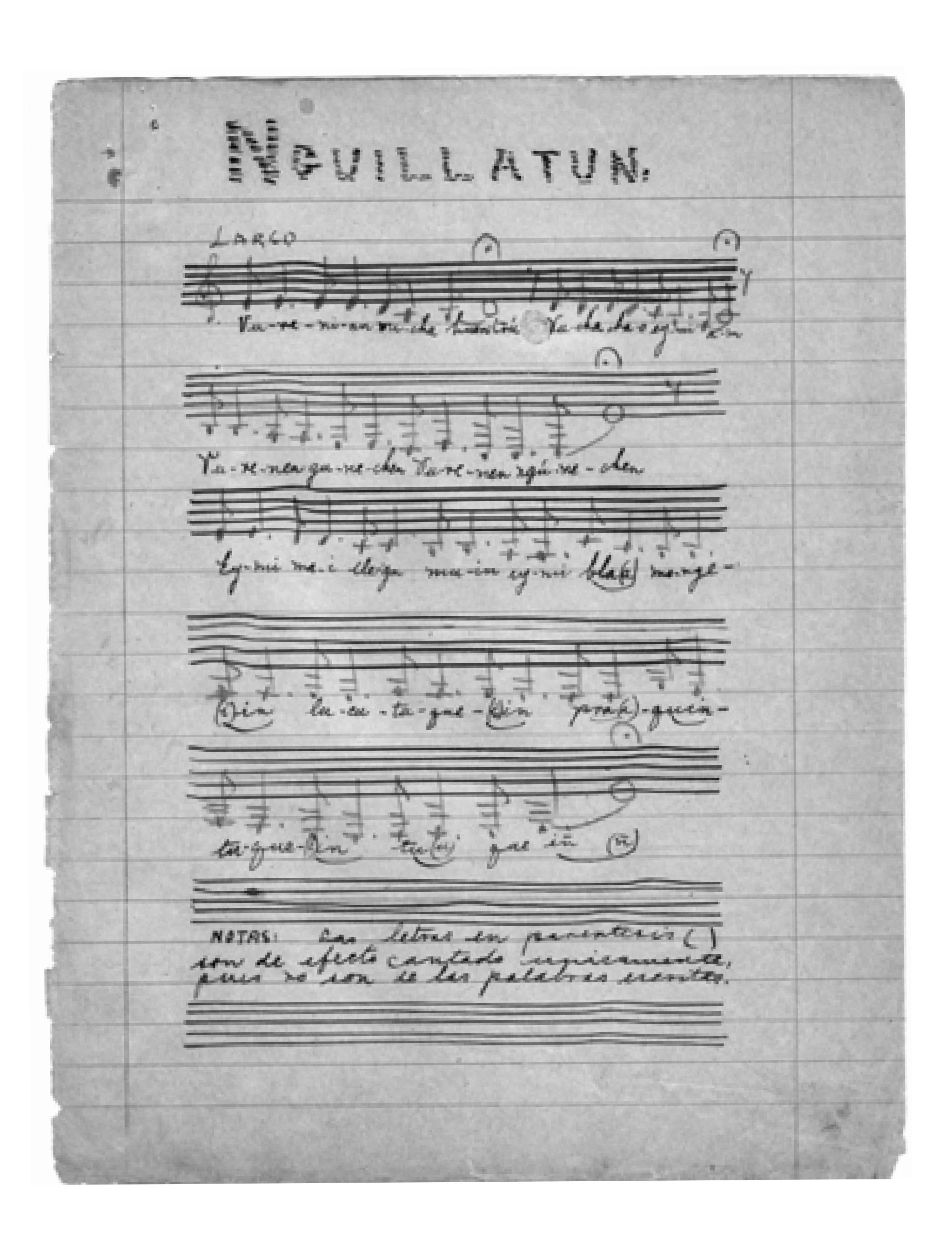
Es particularmente interesante que este canto haya sido incluido por Garrido en su texto iniciado en 1929, que se encuentra en la segunda parte de este libro. Esta incorporación, citando la traducción castellana al pie de la letra, señala que el texto fue retomado por Garrido con posterioridad a su intercambio con Curilem.

Otro *«Nguillatun»*, recopilado por Tomás Guevara, es también analizado por Garrido en los 26 motivos, atribuyéndole la categoría de «mágico shamanístico».

4.9. COMENTARIOS SOBRE LA GRABACIÓN

Tal como en el caso anterior, buscando evocar la sonoridad ceremonial, este ül es interpretado con acompañamiento de kultrun y kaskawilla, incorporando los toquidos de trutruka que buscan dar cuenta del ngillatun como una actividad comunitaria en la que participan numerosos instrumentistas. La trutruka va dialogando con el canto vocal, intercalando períodos de silencio que no siguen un patrón preestablecido. Hacia el final del canto, hay una aceleración del pulso del kultrun y la kaskawilla, tal como sucede cuando se danza alrededor del rewe o tótem principal y se «ordena la despedida» mediante este cambio rítmico.

Abordar la tesitura en la cual este ülkantun estaba transcrito constituyó uno de los más grandes desafíos para la intérprete Constanza Nahuelpan, pues su registro vocal más común no frecuenta notas tan graves como un mi 3. Puede apreciarse la búsqueda de intensas sonoridades guturales mezcladas con la reverberación de la máscara. Esta exigencia se sumaba al hecho de cantar en lengua mapuche con la cadencia propia de un canto ritual, lo cual constituyó un trabajo afectivo importante para Constanza en la preparación de las grabaciones.
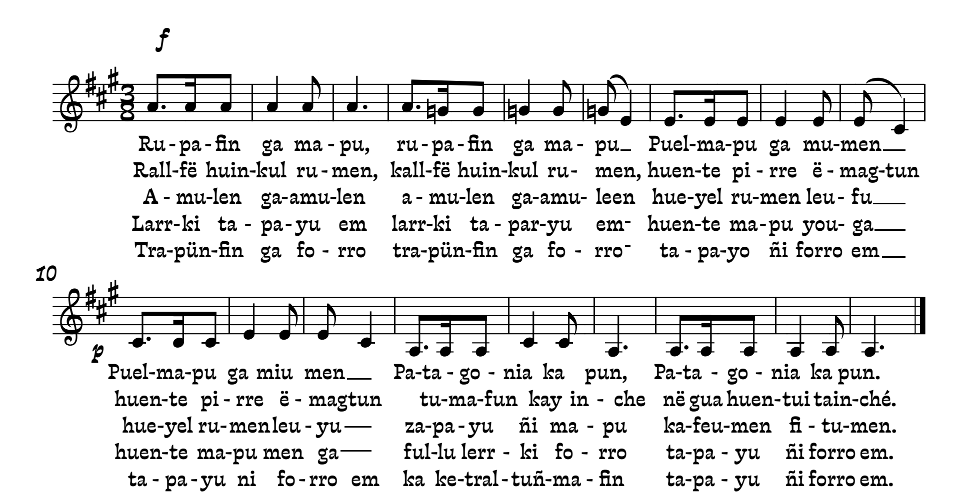

NGUILLATUN.
LARGO
NOTAS: Las letras en parentesis ( ) son de efecto cantado unicamente, pues no son de las palabras escritas.

NGUILLATUN.

Vapencan vücha huentru,
vücha chao, eimi am.
Vuencan ngünechen, eimi
mai llegmuiñ.
Eimi vla nogeiñ, lucu
tuquiñ praquintaquiñ
Vachi antü hueniñmu
llipupuquiñ ngünechenmu.
Itrocon mapu vuvencal
mleimi.
Llamutuiñ vill mai:
cachilla, cahuella;
ventepun ngillaquel
toaiñ, dungu meu
toaiñ ngillaquel; ilo,
caco, achaguall.
Eimi vla mongeguiñ;
vei mai iquiñ coñe.
Vei mai ngillaquiñ quim
ümi niñ mu.

Ampárame, gran hombre,
gran padre tu espíritu.
Ampárame, gobernador de
los hombres, tú pues nos criaste.
Por tí vivimos; estamos
de rodillas, mirando arriba estamos
Este día por falta estamos
rogando al gobernador de los hombres.
Todita la tierra para amparar estás.
Nos devolveras todo: trigo;
cebada;
tanto (es lo) pedido (en)
nuestras palabras.
nuestro pedido: carne,
guiso de mote, gallinas.
Por tu (bondad) comemos; eso, pues comemos, lo es.
Eso estabamos pidiendo para
una buena mañana (porvenir)

5 * Rupan mapu



5.1. PARTITURA

PRIMER SISTEMA

Ru-pa-fin ga ma-pu, ru-pa-fin ga ma-pu Puel-ma-pu ga miu-men
Kall-fë huin-kul ru-men, kallfë huinkul ru-men, huen-te pi-rre ëmagtun
A-mu-len ga a-mu-len a-mu-len ga amu-leen hue-yel rumen leu-fu
Laarki ta-pa-yu em laarki ta-pa-yu em huen-te mapu meu ga
Trapün-fin ga fo-rro trapünfin ga fo-rro ta-pa-yo ñi forro em



SEGUNDO SISTEMA

Puel-ma-pu ga miumen, Pa-ta-go-nia ka pun, Patagonia ka pun.-
huen-te pi-rre ë-magtun tu-ma-fun kay in-ché nëgua huentru ta inché.-
hue-yel ru-men leu-fu ta-pa-yu ñi ma-pu ka feumeu fi-tu-men.-
huen-te mapu meu ga ful-lu lerr-ki fo-rro tapayu ñi fo-rro em.-
ta-pa-yu ni fo.rro em ka këtraltuñ-ma-fin tapayu ni forro em.-

5.2. TRANSCRIPCIÓN DE DOCUMENTO MECANOGRAFIADO

DOBLE COLUMNA

RUPAFIN MAPU

Rupafin ga mapu,
rupafin ga mapu,
Puel mapu na miaumen,
Puelma ga miaumen,
Patagonia ka pun,
Patagonia ka pun.

Kallfü huincul rupan
kallfü huincul rupan,
huente pirre ëmagtun,
huente pirre ëmaugtun
¿Tumafun kam inche?
Ñëgua huentru ta inche!

Amulen ga amulen
amulen ga amulen,
Tapayu ñi mapu
Tapayu ñi mapu
ka feimeu fitumen,
ka feimeu fitumen.

Larrki Tapayu em
larrki Tapayu em,
huente mapu meu ga
huente mapu meu ga,
ful.lu larrki forro
Tapayu ñi forro em.

Trapünfin ga forro
trapünfun ga forro,
Tapayu ñi forro em
Tapayu ñi forro em
ka ktrtaltuñmafin
Tapayo ñi forro em.

PASÉ TIERRAS

Las tierras recorrí
las tierras recorrí.
Estuve en la Argentina,
llegué a [la] Patagonia.

Crucé azules cerros,
dormí sobre la nieve,
¿qué voy hacer, pues
Si soy un hombre guapo?

Fui andando, andando,
andando, andando siempre,
los ríos crucé nadando
y llegué a la tierra del negro.

El negro había muerto.
Había muerto el Tapayo
y pues fuego
a los huesos del Tapayo.

NOTA: Tapayo es el hombre negro (africano) que, según creencia de los antiguos araucanos, este vino por mar, nadando como un pez, y llegó a las costas de la Araucanía, donde fue visto por ellos, pero sin saber su origen.

5.3. TRANSCRIPCIÓN DE LA PARTITURA AJUSTADA A GRAFEMARIO UNIFICADO

Rupafiñ nga mapu, rupafiñ nga mapu Puelmapu nga miawmen
Puelmapu nga miawmen, Patagonia ka pun, Patagonia ka pun.
Kallfü wingkul rumen, kallfü wingkul rumen, wente pire umagtun
wente pire umawtun tumafun kay iñche ñiwa wentru ta iñche
Amulen nga amulen amulen nga amulen weyel rumen lewfu
weyel rumen lewfu Tapayu ñi mapu ka feymew fitumen
Layarkey Tapayu em layarkey Tapayu em wente mapu mew nga
wente mapu mew nga, fullu lerki foro, Tapayu ñi foro em
Trapünfin nga foro trapünfin nga foro Tapayu ñi foro em
Tapayu ñi foro em ka kütraltuñmafin Tapayu ñi foro em.

5.4. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

He pasado por la tierra, he pasado por la tierra de Argentina, he andado
por Argentina he andado, por Patagonia la otra noche, por Patagonia la otra noche
Pasé por el cerro azul, pasé por el cerro azul, sobre la nieve dormí
sobre la nieve dormí, me casé porque soy un hombre pillo
Seguí, seguí, seguí, seguí, pasé mucho más allá del río
pasé mucho más allá del río, en la tierra de Tapayu y entonces me volví.
Se murió Tapayu, se murió Tapayu, encima de la tierra
encima de la tierra, me acerqué a los huesos, a los huesos de Tapayu
Junté los huesos, junté los huesos de Tapayu
los huesos de Tapayu e hice arder los huesos de Tapayu.



De *«Rupan mapu»* se conservan dos documentos: una transcripción melódica y una letra. El primero [57_A_M17], contiene la partitura, en la cual Curilem anota los cuatro versos correspondientes, como vueltas sobre la misma melodía. Además, la hoja pautada contiene una segunda transcripción de la melodía, esta vez por Garrido. ¿Qué motiva a esta segunda versión?

El mismo documento muestra el ejercicio de análisis tonal-modal que Garrido realizó a partir de la notación de Curilem. En lápiz grafito, y sin consignar la fecha de su análisis, el chileno esbozó las notas de una escala bajo el título «Análisis formal» (la4-sol4-mi4-do4-la3-do4-mi4-sol4-la4); luego anotó: «Escala pentáfona defectuosa sobre LA». Una inscripción más tardía (fechada el 29 de enero de 1955), esta vez con tinta azul, corrige: «NO ES (¡lleva do#!) ¡áurea de la consonancia!». A continuación, desarrolla su propia transcripción del ülkantun, en la que reemplaza la armadura de Re mayor (con dos sostenidos) por la de La mayor (con tres sostenidos), modificando a su vez la presentación de la nota sol dentro de la idea musical, ya que ahora requiere ser precedida por un becuadro con el fin de mantener idéntica la melodía. Ante esto, podemos observar que Garrido siente la necesidad de constatar la centralidad de la nota la como tónica, resolviendo su impulso mediante la utilización de la armadura de La mayor. Esto, a la vez que reconoce el error de su atribución original del modo como «pentafonía defectuosa». No obstante, tomando en cuenta el profundo conocimiento teórico-musical de Garrido, llama la atención que no comente la posible presencia del modo mixolidio y que tampoco haga notar la presencia del séptimo grado menor lo largo de la melodía. Toda la sucesión de anotaciones musicales recuerda la participación de dos miradas investigativas sobre el canto; dos visiones que en su coexistencia sobre el papel permiten imaginar un diálogo intercultural.

El segundo documento [57_A_M18] presenta la letra en formato bilingüe, en doble columna. Se añade también una nota explicativa a través de la cual Curilem contextualiza el relato, proporcionando un sentido tradicional a la historia que se cuenta.

De hecho, este canto contiene un valor antropológico y literario de suma importancia, pues da cuenta de la presencia en la memoria oral mapuche sobre «Tapayu», epíteto peyorativo para nombrar a las personas afrodescendientes que habrían tenido contacto desde épocas tempranas con las comunidades mapuche. Curilem brinda una contundente explicación en la nota al pie de página del documento mecanografiado: «Tapayo es el hombre negro (africano) que, según creencia de los antiguos araucanos, este vino por mar, nadando como un pez, y llegó a las costas de la Araucanía, donde fue visto por ellos, pero sin saber su origen».

La relación interétnica entre mapuche y población afrodescendiente ha sido escasamente investigada y en nuestra búsqueda de fuentes académicas que sustenten la información sobre «Tapayu» no es mucho lo que hemos hallado. Por una parte, el fray José Félix de Augusta en su célebre *Lecturas araucanas,* incorpora dentro de la categoría «Elegías», el canto *«Los huesos del negro»*, entregado por Domingo Segundo Wenuñamko, que transcribimos a continuación:

Rupan, rupan
Lelfün, mapu, angkamapu.
Kütralturpan tapayu
ñi foro mew may.
Fey mew iloturpan;
Fey mew mongen
Tapayu ñi foro mew.

Recorrí, recorrí
Pampas y tierras, medio mundo.
Al venirme hice fuego con los huesos



De un negro, pues.
Entonces comí carne;
Por eso, si es que vivo,
Es por por los huesos del negro.
(Augusta 1910, 319-320).

Las similitudes entre ambos cantos son muy evidentes: un protagonista narra su viaje por lejanas tierras, se encuentra con unos huesos pertenecientes a un «negro» y les prende fuego. En el texto, Augusta incorpora importantes anotaciones etnográficas sobre este canto, expresando que en las pampas de la Argentina se utiliza como combustible el pasto, abono seco y huesos de animales muertos. A continuación, incorpora algunos datos sobre el significado de Tapayu para los mapuche como «hombre negro» o «caballo del mismo color», dejando entrever sus incertezas al respecto cuando señala «Tal vez consiste en el efecto cómico de esta pieza en la ambiguedad de este término» (Ibíd.). Concluye su nota crítica indicando categóricamente: «Hay que saber que el negro es para los indígenas siempre una figura cómica y que su propia superioridad física e intelectual respecto a los negros les parece ser una cosa muy cierta y segura» (Ibíd.). Otra nomenclatura para referirse a las personas afrodescendientes es «küriche», la cual ha sido identificada como uno de los mapuchismos incluidos en el Diccionario de la RAE bajo la entrada «curiche. m. //. Chile. Persona de color oscuro o negro» (Sánchez 2010, 234) y parte del léxico mapuche que es empleado en gran parte del país, tanto en el habla coloquial como en los medios de comunicación (Ibíd., 152).

Por último, destaca en este ülkantun recopilado por Curilem la aparición de toponimia en mapudungun para mencionar la travesía desarrollada por el viajero protagonista de esta historia, gran conocedor del territorio, como se aprecia en su identificación de Puelmapu, Patagonia, Kallfü wingkul. En este sentido, coincide con la referencia del canto transmitido por Wenuñamko

a Augusta y aquel gran viaje: «Lelfün, mapu, angka-mapu/ Pampas, tierras, medio mundo».

Este ülkantun fue considerado por Pablo Garrido como perteneciente al género «narrativo», dentro de su análisis de 26 motivos. En un borrador, conservado en su archivo [57_A_M4], el investigador observa el marco pentatónico en el que se desarrolla (citando a D'Harcourt) y destaca el comportamiento descendente de la melodía y la ausencia de una terminación ascendente, presumiblemente esperada por él por tratarse de música «araucana». De hecho, al reverso del documento que contiene la partitura [57_A_M17] se encuentra, debajo de un fragmento de música para piano, la anotación de un par de escalas pentatónicas que pueden haber servido para el análisis de esta u otra de las piezas de la colección Curilem. Estas escalas fueron probablemente anotadas por Garrido (en vista de la diferencia caligráfica respecto de la escritura musical de Curilem) y en consideración de lo que conocemos de su análisis.

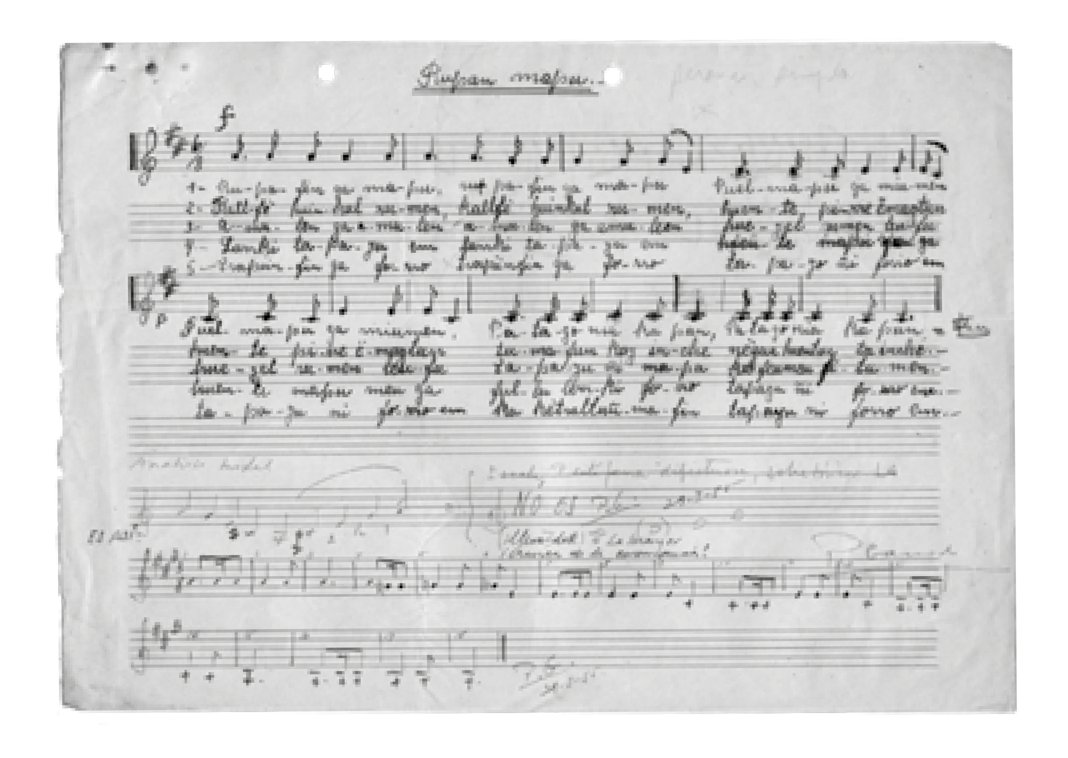
5.6. COMENTARIOS DE LA GRABACIÓN

Esta grabación mantiene la instrumentación de «*Ngillatun*» al usar kultrun, kaskawilla y trutruka. La partitura original mostraba la división de la música en dos sistemas principales de cuatro compases cada uno, disponiendo a su vez la letra del canto en dos versos que calzaban perfectamente con la métrica silábica.

En cuanto a la melodía, pueden apreciarse claramente los dibujos pentatónicos y el comportamiento descendiente que llamó la atención de Garrido. En la interpretación de Constanza, destaca la presencia de una voz aireada en la zona más aguda, que dota de cierta rugosidad al sonido ligero, dando paso luego a una voz más robusta a medida que desciende.

A la hora de interpretar musicalmente cada pieza, tanto en este canto como en «*Machitukan*» y «*Ngillatun*»,

surgía una dificultad interna que provocó largas conversaciones al interior del equipo: debido a nuestras estructuras mentales propias que se arrastran de ciertas tradiciones musicales que exigen un tempo estable y sincronía perfecta, a la vez que condenan como errores cuando se ralentiza o acelera el pulso de la música. Preocupaba no «atrasarse» cuando se tocaba el kultrun, pues existía la sensación de que al escuchar la grabación podría sonar a destiempo en relación a la línea vocal. Particularmente en este ülkantun se presentó este fenómeno, ya que se decidió cerrar cada estrofa con un toquido de trutruka y el sonido más rápido del kultrun, generándose a propósito un silencio dramático entre una estrofa y otra.



[illegible]

Pupafin gñ marú,
pupafin gñ marú,
Puel mapu gñ miaumén,
Puelma gñ miamén,
Patagoniá ka púm,
Patagoniá ka púm.

Kallfüñ huicul rupán
kallfü huicul rupán,
huente pirre kongtún,
huente pirre kongtún
¿Cumafun kam inché ?
¡Pgua huentru ta inché !

Amulen gñ amulén
amulen gñ amulén,
Tapayu Ñi mapú
Tapayu Ñi mapú
ka feimeu fitumén,
ka feimeu fitumén.

Larrki Tapayu ém
larrki Tapayu ém,
huente mapu [illegible] gñ
huente mapu meu gñ,
ful.lu larrki forró
Tapayu Ñi forro ém.

Trapümfin gñ forró
trapümfin gñ forró,
Tapayu Ñi forro ém
Tapayu Ñi forro ém
ka ktraltumfin,
Tapayo Ñi forro ém.

PARA [illegible]

Las tierras recorrí
las tierras recorrí,
Estuve en la Argentina,
llegué a Patagonia.

Crucé azules cerros,
dormí sobre la nieve,
¿qué voy hacer, pues,
si soy un hombre guapo ?

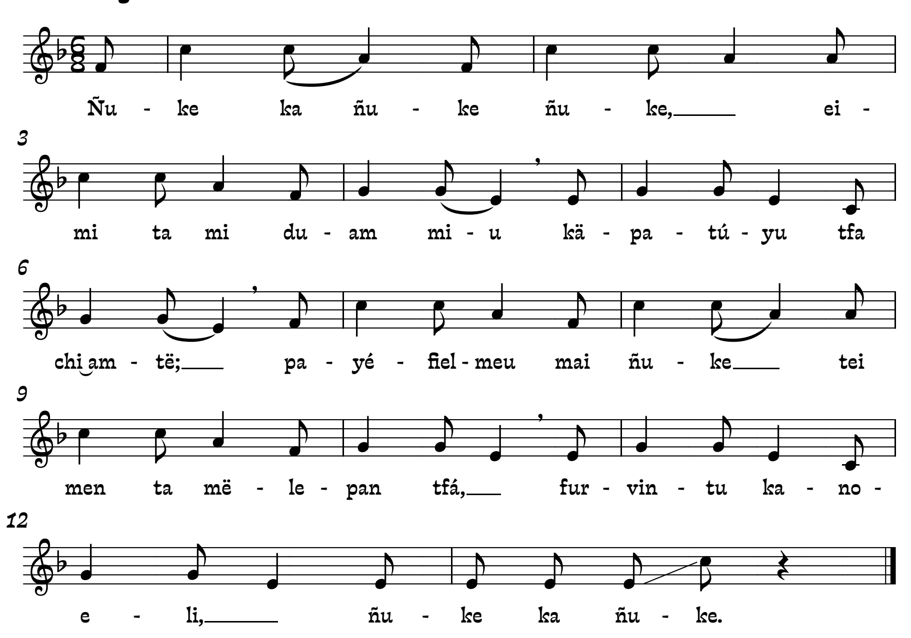
Fui andando, andando,
andando, andando siempre,
los ríos crucé nadando
y llegué a la tierra del negro

El negro había muerto.
Había muerto el Tapayo
y sus huesos sobre la tierra
estaban esparcidos.

Junté esos huesos,
esos huesos del Tapayo
y puse fuego
a los huesos del Tapayo.

Nota : Tapayo es el hombre negro (africano) que, según creencia de los antiguos araucanos, este vino por mar, nadando como un pez, y llegó a las costas de la Araucanía, donde fué visto por ellos, pero sin saber su origuen.

6 ⁕ Ñuke



Allegretto Mosso
Ñu - ke ka ñu - ke ñu - ke,___ ei -
3
mi ta mi du - am mi - u kä - pa - tú - yu tfa
6
chi‿am - të;___ pa - yé - fiel - meu mai ñu - ke___ tei
9
men ta më - le - pan tfá,___ fur - vin - tu ka - no -
12
e - li,___ ñu - ke ka ñu - ke.



6.1. PARTITURA

Ñu-ke ka ñu-ke, ñu-ke, ei-
-mi ta mi du-am me-u kë-pa-tú-yu tfa
chi an-të; po-yé-fiel-meu mai ñu-ke- fei
meu ta më-le-pan tfá-, fur-rin-tu ke-no
-e-li-, ñu-ke ka ñu-ke.

Padre las Casas, 8 de diciembre de 1943.
Firma Pablo Garrido 29-I-55

SIGNIFICADO: que un joven va a visitar a una niña,
manifestándole el amor que por ella siente
y rogándole, al mismo tiempo,
no desatienda su cariño.
Juan de Dios Curilem Millanguir
Unión Araucana
Padre Las Casas.

6.2 TRANSCRIPCIÓN AJUSTADA A GRAFEMARIO UNIFICADO

Ñuke ka ñuke, ñuke
eymi ta mi duam mew
küpatuyu tüfachi antü;
poyefiel mew may ñuke
feymew ta mülepan tüfa,
furintukenoeli, ñuke ka ñuke.

6.3. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Madre, madre, madrecita
en tu necesidad
te vengo a ver este día
para amarte madre
por eso estoy aquí
no te doy la espalda, madre, madre.

De este ülkantun contamos con dos transcripciones musicales, que corresponden a transcripciones melódicas con letra y anotaciones de sus autores. Además, un documento mecanografiado conserva la letra bilingüe.

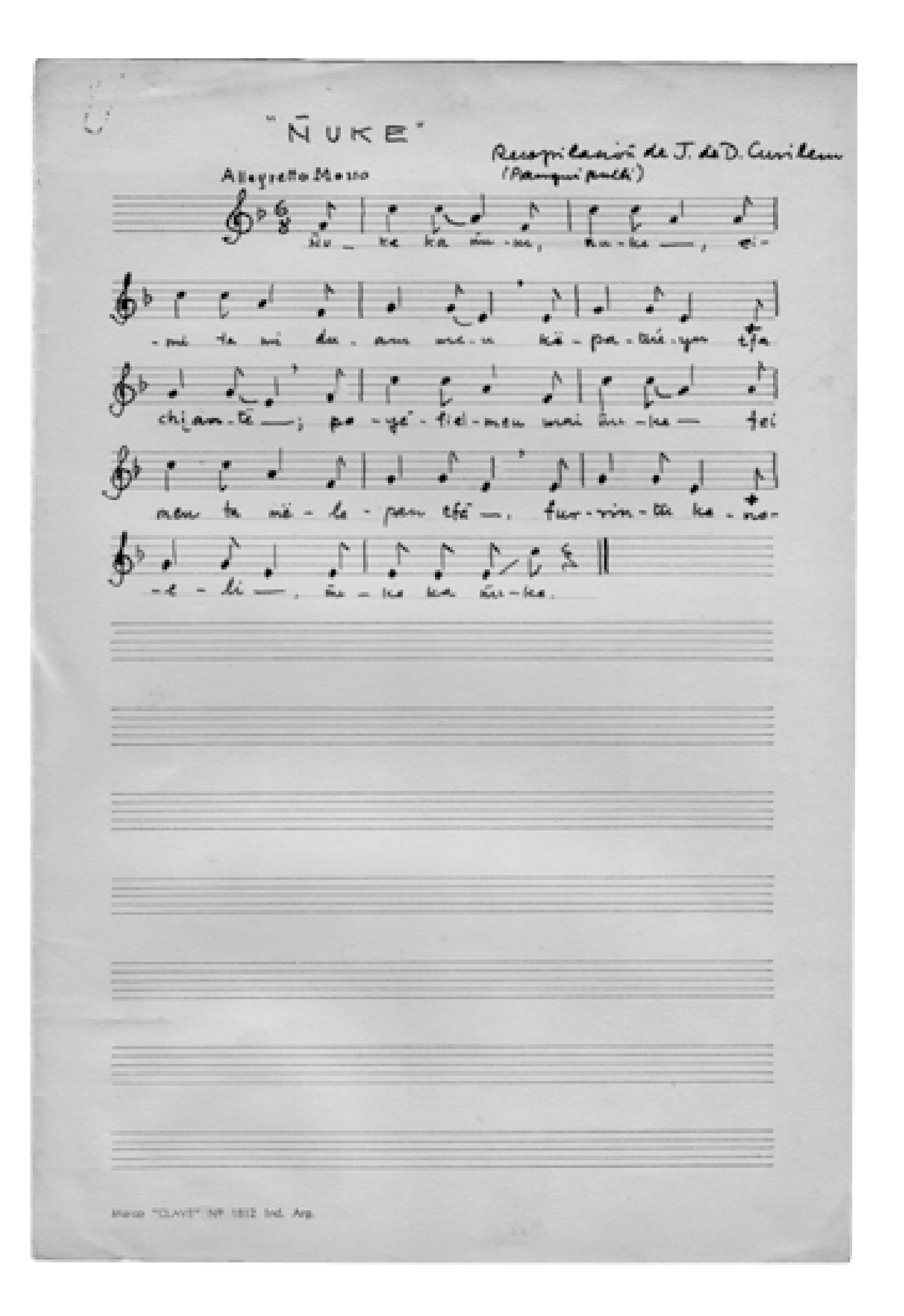
Una de las partituras de este ülkantun conservada en el CEDIM [57_A_M6], presenta la transcripción original en tinta negra, realizada por Juan de Dios Curilem, fechada en Padre Las Casa el 8 de diciembre de 1943. Además, la partitura muestra anotaciones en lápiz grafito realizadas por Pablo Garrido, las cuales están fechadas el 29 de enero de 1955. Estas anotaciones corresponden a una modificación de cifra de compás (de 6/8 a 3/8) y la inscripción de número de compases. Una tercera modificación en tinta azul, cuya caligrafía la reconocemos atribuible a Garrido, entrega el significado en español.

La otra partitura [57_A_M7] indica en la esquina superior derecha «Recopilación de Juan de Dios Curilem (Panguipulli)». También observamos un cambio en la indicación de tempo, ya que en el original de Curilem aparece como *Alegretto con moto*, mientras que en la segunda transcripción Garrido la modifica a *Alegretto mosso*, intervención mediante la cual se pone en juego la autoridad sobre el conocimiento de la escritura musical occidental.

En el documento que conserva la letra [57_A_M2], Curilem anota la observación siguiente: «El vocablo ñuke no está tomado en este caso en su sentido estricto, sino es un lenguaje figurado con el que el mapuche nombra a su amada para indicar que la ama como a su madre, en todo sentido, por el hecho de que para él no hay otra mujer en la vida que se ame con mayor ternura que a una madre». De hecho, este ülkantun es catalogado como «amatorio» por Pablo Garrido, en su texto destinado a analizar el corpus de los 26 motivos.
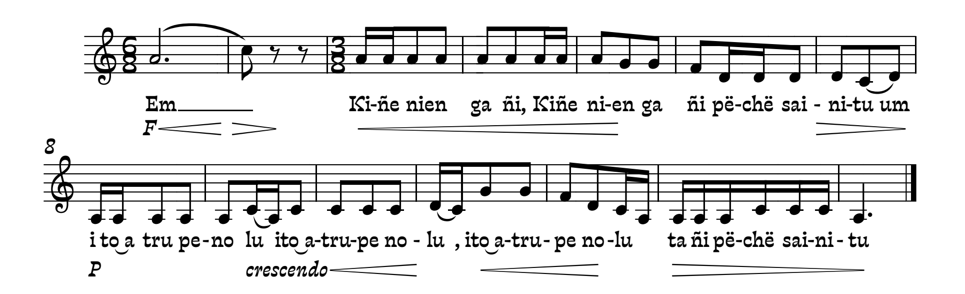
La instrumentación incluye toquido de kultrun y kaskawilla, buscando recrear un ritmo enérgico, tal como lo señala la indicación de *tempo* y carácter explicitado en la partitura. En cuanto a la interpretación, el canto parece juguetón y alegre, invitando a su rápida memorización dada la repetición de la figura rítmica.

En consideración de la temática y contenido del canto, es fácil imaginar que haya sido interpretado por una voz masculina. Este factor genera que el registro más grave de la tesitura de Constanza, se perciba un poco incómoda a la hora de la interpretación.


"ÑUKE"
Allegretto


CANTOS
CRUZADOS
ENTRE
GARRIDO
Y
CURILEM

7 ⁕ Ñi sainu kahuellu



7.1. PARTITURA

Em...
Kiñe nien ga ñi,
kiñe nien ga
ñi pëchë sainitu um
ito atrupenolu
ito atrupenolu
ito atrupenolu
tañi pëchë sainitu.



Ñi sainu cahuellu
Em...
Kiñe nien ga ñi, kiñé nien ga ñi
pëchë sainitu,
ito atrupenolu, ito atrupenolu, ito atrupenolu
ta ñi pëchë.
Kla, meli legua, kla, meli legua
itro huirrafpelu, ito huirrafpelu
ito atrupenolu ta ñi pëchë sainitu.
Ito ayülmi ga, ito ayülmi ga
mancasch pürrampayaimi, mancasch pürrampayaimi
anë pürrampayaimi ta pëchë sainutu meu.
Traúcheliyú, traúcheliyú
lamnguenhuen inchú, lamnguenhuen inchú,
deyahuen inchú piyafiyú.

MI CABALLO SAINO
Yo tengo un caballito saino
que no se cansa de galopar.
Tres o cuatro leguas seguidas
galopa, galopa sin cansarse.
Si quieres venir conmigo,
te sentaré en las ancas de mi sainito.
(y nos iremos a mi tierra).
Y si encontramos a alguien
por el camino,
le diremos que somos hermanos.

7.3. TRANSCRIPCIÓN AJUSTADA A GRAFEMARIO UNIFICADO

Ñi saynu kawellu
Em...
Kiñe nien nga ñi, kiñe nien nga
ñi pichi saynitu,
itro atrupenolu, itro atrupenolu, itro atrupenolu
ta ñi pichi saynitu.
Küla, meli legua, küla, meli legua
itro wirafpelu, itro wirafpelu
itro atrupenolu ta ñi pichi saynitu.
Itro ayülmi nga, itro ayülmi nga
angkash pürampayaymi, angkash pürampayaymi
anü pürampayaymi ta pichi saynitu mew.
Trawücheliyu, trawücheliyu
lamngewen iñchiw, lamngenwen iñchiw,
deyawen iñchiw piyafiyu.

7.4. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Em...
Tengo uno, pues, tengo un
caballo zainito
no se fatiga mucho, no se fatiga mucho, no se fatiga mucho
mi pequeño.
Tres, cuatro leguas, tres, cuatro leguas
galopa mucho, galopa mucho
no se fatiga mucho mi caballo zainito.
Si tú quieres pues, si tú quieres pues
andarás al anca, andarás al anca,
te sentarás en el caballo zainito.
Si los dos nos encontramos con alguien, si los dos nos
encontramos con alguien
somos hermanos, somos hermanos
somos parientes, diremos.

Son dos los documentos que se conservan de este ülkantun: uno con la melodía y la letra [57_A_M14], otro exclusivamente con la letra bilingüe [57_A_M15].

La partitura incluye la melodía con uno solo de los cuatro versos del ülkantun. Curilem incluye indicaciones de dinámica como una f de forte y reguladores de crescendo y decrescendo, tanto para señalar la variación de intensidad en una sola sílaba (compases 1-2) como para señalar la expresividad de frases completas (compases 3-9 y 10-14). En cuanto a la intervención de Garrido, notamos su inscripción de los números de compás, así como una modificación de la métrica, ya que propone una escritura en 3/8 en vez de 6/8, lo que se evidencia en la inclusión de la cifra y en la adición de las barras de compás correspondientes.

El documento mecanografiado contiene una anotación en lapicera negra, la que atribuimos al propio Curilem. En ella precisa cómo pronunciar la vocal escrita como ë, la que corresponde a una «e muda», demostrando tener conocimiento sobre la propuesta de escritura de los frailes capuchinos bávaros que se dedicaron al estudio del mapudungun. En nuestra adaptación al grafemario unificado este sonido aparece como i. Además, se agrega en el documento una anotación en grafito en la que Pablo Garrido apunta la equivalencia entre 1 legua y 6,3 km, lo que interpretamos como un signo de su cultura eminentemente urbana y patente distancia respecto a los conocimientos e imaginarios del mundo rural.

El título de este canto hace referencia al color del pelaje castaño o mulato del caballo. En cuanto al contenido, destaca el sentido provocador que el intérprete del canto expresa a la mujer que está cortejando, haciendo alarde de poseer un fuerte caballo zaino muy preparado para las labores que se le encomienden. La expresión «itro atrupenolu» –sabiendo que el verbo «atrun» significa fatigarse o cansarse–, se construye como un recurso
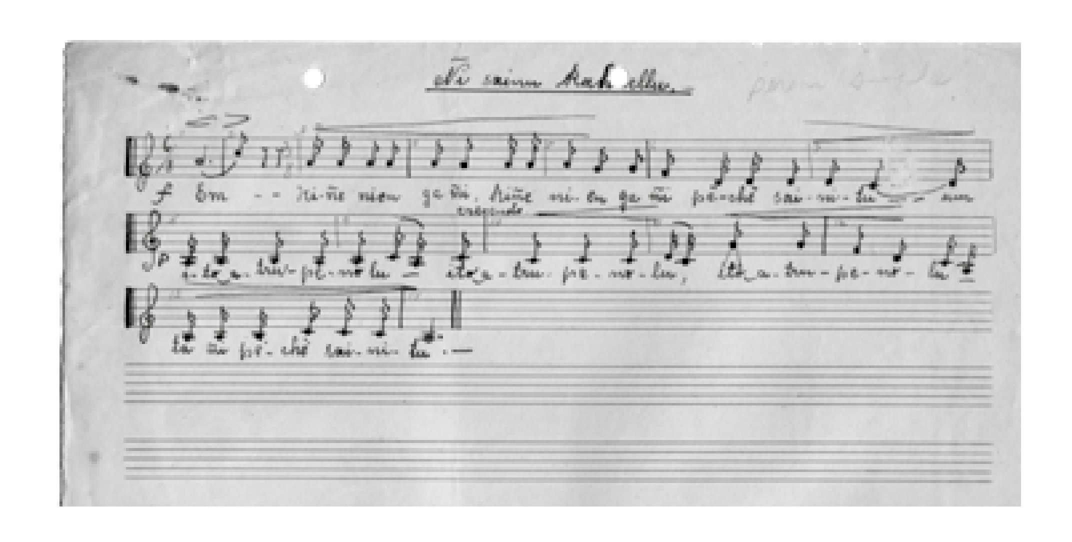


retórico pues se presenta literalmente en negativo para afirmar con fuerza que «no se fatiga nunca». Resalta la fascinación cultural por los caballos en todo lo ancho del territorio mapuche; a lo largo de la historia, este animal introducido por los invasores españoles, se convirtió en un gran aliado para su subsistencia, pues «La adquisición del caballo transformó a la sociedad indígena en una sociedad ecuestre» (Bengoa 2011), y, por consecuencia, un símbolo del prestigio social que podía llegar a poseer una familia o un longko.

En 26 motivos, Garrido clasifica este ülkantun en el género «amatorio», al igual que «Ñuke» y un ül recopilado por María Luisa Sepúlveda, que también se conserva en el CEDIM.

7.6. COMENTARIOS SOBRE LA GRABACIÓN

En la grabación de nuestro proyecto, «Ñi sainu kawellu» es cantada con acompañamiento de kultrun, kaskawilla y trutruka, enfatizando la rítmica y el ímpetu del galope del caballo. La presentación casi desnuda de la voz, con el acompañamiento lejano, permite resaltar la centralidad del texto que se cuenta y la historia que se espera traspasar a quienes oyen. Los instrumentos aumentan sus matices cuando la voz se calla, subrayando el término de los versos.

La voz de la intérprete Constanza Nahuelpan se adaptó sin dificultades a la altura propuesta en la escritura musical de «Ñi sainu cahuellu» al corresponder con la zona más cómoda y habitual de sus tesitura.



Ñi sainu cahuellu.-

Em...
Kiñé nien ga Ñi, kiñé nien ga Ñi
* pěchě sainitu,
ito atrupemolu, ito atrupemolu, ito atrupemolu
ta Ñi pěchě.

Kla,meli legua, kla, meli legua
ito huirrafpelu, ito huirrafpelu
ito atrupemolu ta Ñi pěchě sainitu.

Ito ayülmi ga, ito ayülmi ga
mancanchpürrampayaimi, mancanch pürrampayaimi
anë pürrampayaimi ta pěchě sainitu meu.

Traúcheliyú, traúcheliyú
langüenhuen inchú, langüenhuen inchú,
deyahuen inchú piyafiyú.

(2 vueltas)*

MI CABALLÍO SAINO.-

Yo tengo un caballito saino
que no se cansa de galopar.

Tres o cuatro leguas* seguidas
galopa, galopa sin cansarse.

Si quieres venir conmigo,
te sentaré en las ancas de mi sainito.
(y nos iremos a mi tierra).

Y si encontraremos a alguien
por el camino,
le diremos que somos hermanos.-

* 1 legua = 6,3 km
79

ANEXOS

JUAN DE DIOS CURILEM MILLANGUIR
UNIÓN ARAUCANA
PADRE LAS CASAS.-

Dic 12 - 43 P.G.

Padre Las Casas, 8 de Diciembre de 1943.-

Señor
Don Pablo Garrido
Hotel Burnier
Osorno.-

Muy estimado señor mío:

Debo pedirle disculpas por la demora en mandarle la música, demora causada por las muchas preocupaciones que tengo en las instituciones de las cuales soy miembro. Sólo hoy me ha sido posible remitírsela y espero que llegue a tiempo a su poder, es decir, antes de que Ud. se aleje de ésa. De todas maneras, en caso de no recibir contesta de Ud. dentro de algunos días, la enviaré a su señora madre en Viña del Mar.

La música la he copiado de la hoja que Ud. me dejó, colocándole la letra que compuse y que más o menos dice así o expresa:

que un joven va a visitar a una niña, manifestándole wel amor que por ella siente y rogándole, al mismo tiempo, no desatienda su cariño.

Esto es todo más o menos.

Ahora, espero que le sirva en algo este canto araucano y le prometo, nuevamente, que dentro de unos meses tendré el mayor gusto de enviarle una pequeña colección, por la cual estoy ya trabajando de a poco y, como le digo, mi mayor satisfacción será poder cooperar en algo a la labor musical chilena a que Ud. está empeñado.

Sin otro particular, tengo el honor de suscribirme de Ud.

su muy Atto. y S.S.
Juan de Dios Curilem M.

P. Las Casas, 20 de Enero de 1945.-

Señor
Pablo Garrido,
Santiago.-

Muy señor mío y amigo:

Me es grato hacer presente a Ud. que he recibido su tarjeta de felicitación con motivo del Año Nuevo, felicitación que agradezco con sinceridad y retribuyo afectuosamente, deseándole que el presente año lo pase con felicidad y tenga muchos éxitos en sus empresas.

Al mismo tiempo le hago saber que tengo algunos cantos araucanos y que estoy buscando con empeño algunos otros, pues es muy difícil encontrar a araucanos que sepan bien un canto. Hay que declararlo con (cierta) tristeza que nosotros los araucanos estamos olvidándonos de lo nuestro.

Los cantos que tengo, no se los puedo enviar tan pronto porque en las letras o textos hay algunas palabras castellanas y yo quiero que sea mapuche puro.

Debo arreglarlo, consultando con araucanos viejos.

Sin más le saluda Atte.-
Juan de Dios Curilem

P. L. Casas, 20 de Marzo de 1945.

Estimado señor y amigo:

Hasta hoy me ha sido posible enviarle parte de las cosas que Ud. me pide en su estimada del 23 de Febrero.
Por ahora me es imposible proporcionarle todo lo que me pide. En verdad, desde el día que recibí su carta me puse en actividad, aprovechando el poco tiempo que tenía, en busca de fotografías, de folletos, pero nada he encontrado. La única solución que me quedaba era salir al campo para tomar fotografías a algunos araucanos músicos y a otros como Ud. lo deseaba, pero choqué en la dificultad de no encontrar películas en Temuco.
Y así el tiempo va pasando.

Por ahora, pues, le mando sólo tres cantos, algunos araucanos, es decir el periódico, un folleto de propaganda a los colegios misionales que para algo le puede servir y [una] fotografía mía que no sé si le servirá. Pero en todo caso le enviaré otra mejor para el primero de Abril, pues ahora no tengo dinero para tomarme otra en Temuco, que cobran un poco caro. Con respecto a *El Araucano* no me fué posible encontrar los demás números. Esta rebista [sic] no se publica periódicamente, sino cuando se puede.

Los cantos son: *Lamguen em languen/* Hermano, hermano; *Ñi sainu cahuellu/* Mi caballo saino, y *Rupafin mapu/* Pasé tierras. Por falta de tiempo no he traducido los versos al pie de la letra, sino lo he escrito según el sentido general, en castellano. Cada canto ülcamtun –romanceo– va acompañado del texto escrito en Mapuche y Castellano. El primer ülcamtún *«Lamguen em lamguen*, es canto de una niña con el cual pretende captarse el amor de un joven que ella llama lamguen. La música bien interpretada es muy bonita y produce una sensación de tristeza, sensación que al araucano, especialmente los ancianos, le gusta mucho. Claro se entienden que esta tristeza no es una



tristeza dura, pesada, agria que hace derramar lágrimas amargas en el araucano, sino una tristeza suave, dulce, apacible. Con frecuencia se oye decir a araucanas ancianas que «fulana canta muy bien, da pena su canto». No es pena en el sentido amplio de la palabra, sino emoción.

El otro, *«Ñi sainu cahuellu»*, la música para el mapuche, es menos fina, menos emocionante. Se [trata] de un hombre –la letra– que alaba la resistencia de su caballo mulato para una marcha larga y forzada a galope: esto lo hace ante una mujer que él pretende conquistarla y llevarla sobre las ancas de su caballo a su tierra.

Por último, el tercero *Rupafin mapu*/ Recorrí tierras, la música es común, con un poco a melodía de cantos de Machi. La letra trata de los distintos lugares que el araucano aventurero ha recorrido, especialmente por la Argentina. Es un canto fantástico que cuenta haber llegado hasta la tierra del Tapayo –negro– de cuyo origen el araucano no tenía conocimiento, por lo tanto tampoco sabía dónde estaba su país. Sólo una vez se vió en las costas de mar, en la Araucanía, según cuenta la tradición, y fué causa de espanto para quienes lo vieron tan negro. Esto lo cuenta los mapuches viejos de cien años más o menos, los más jóvenes, y sobre todo los jóvenes de hoy ya no hacen caso a tales cuentos, que llaman tonterías. Pero el aventurero de nuestro canto llegó a la tierra del negro quien ya no existía, pues había muerto. Sólo sus huesos estaban regados por el suelo. El aventurero araucano tomó y juntó esos huesos y los quemó, reduciéndolos a cenisa [sic], para que el tapayo o negro, ser odiado por lo araucanos, desaparezca totalmente para siempre, sobre la tierra. Tapayo es un hombre negro.-

Son estos tres canto araucano que por ahora le mando, pero seguiré trabajando por reunir más a medida del tiempo que disponga y de las personas que encuentre que sepan cantar en araucano. Es muy difícil encontrar personas que sepan cantar hoy día, en araucano, porque los araucanos modernos, al igual que los chilenos, van olvidando de a poco lo propio. Hay que ir muy lejos para

encontrar ülcamtunes, en las montañas y para esto no dispongo de tiempo porque siempre tengo que estar en mi empleo. Pero a pesar de todo seguiré trabajando hasta tener una buena colección de cantos y de distintos temas y melodías.

Esperando le sirva de algo lo que le envío, le saluda atmte. su amigo y S. S.

Juan de Dios Curilem M.

NOTA: saino, dicen que es un color castaño –mulato–.

[Marcas manuscritas: firma en tinta negra; subrayado de ciertas frases en p. 1]



Padre de las Casas, 28 de Abril de 1945.

Señor
Pablo Garrido
Santiago.-

Estimado señor y amigo:

Adjunto le remito una nueva fotografía tamaño postal que creo será buena y le servirá para su revista *«Vida Musical»*. En cuanto a la biografía que me solicita Ud., me será algo difícil de decirle algo de mi humilde persona, pues hasta aquí nada he hecho que valga la pena de ser narrado. Lo único que puedo decirle es que nací en Panguipulli (nombre que significa «Tierra de leones») en las cercanías del pintoresco lago del mismo nombre. Hice mis primeros estudios en la escuela misional de mi lugar, pasando después a estudiar algunos años de Humanidades en el Seminario Conciliar de San José de la Mariquina. Hoy día me encuentro ocupado, junto con los Misioneros Capuchinos, en levantar el nivel cultural y material de mi Raza, los araucanos –que tanto amo–.

Fui secretario y presidente general de la sociedad indígena UNIÓN ARAUCANA, institución que lucha por el surgimiento de la Araucanía. Actualmente soy vicepresidente de ella. Por último puedo agregar que estoy empeñado en recopilar los cantos araucanos y otras cosas antiguas. Especialmente me dedicaré a la Música Araucana.

Es todo lo que puedo decirle y Ud. verá si le sirve y de estos datos sacará lo que más le interesa. En caso de necesitar algo más claro, puede enviarme una cartita a la ligera y yo le daré la respuesta a vuelta de correo. Estoy a su disposición.

En cuanto a la revista, créamelo que estoy bien interesado por ella, y le ruego me envíe el número que

aparezca, lo que le agradeceré mucho; en uno de estos días le mandaré el valor de la inscripción anual.

Por ahora hasta aquí, pues la hora avanza y el tren que ha de llevar la foto ya viene. Lo demás le diré en otra carta, pues no apura mucho.

Sin más le saluda su amigo y S. S.

Juan de Dios Curilem Millanguir

[Marcas manuscritas: Firma de Curilem en tinta azul; «7/V/45 P.G.» en grafito]





En el Seminario San Fidel con misioneros capuchinos bávaros y jóvenes seminaristas. Juan Curilem está en la primera fila, es el tercero de izquierda a derecha. En el centro de la fotografía figura Guido Beck de Ramberga, Prefecto Apostólico de la Araucanía. Circa 1930. San José de la Mariquina.

Padres de Juan Curilem. Onofre Curilem y María Millanguir.
Circa 1940.   Cultruncahue, Panguipulli



Paseo familiar. Juan Curilem aparece de pie en el medio de dos personas. En la foto está su hermana Claudina y su cuñado José Manquepan. También su esposa Olga Fincheira Saldaña, sus hijos y sobrinos. Circa 1950. Puerto Saavedra.



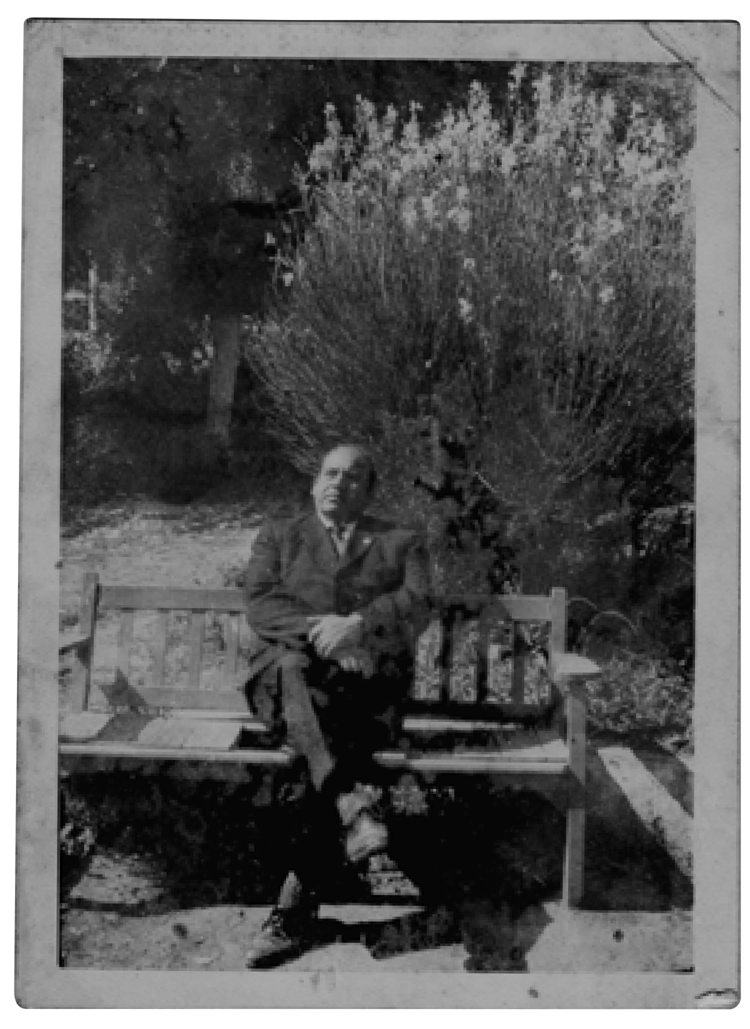
Desfile cívico donde se presentó el coro de Carahue,
cuyo director fue Juan Curilem por varios años. Circa 1960.



Retrato junto a estatua. Se encontraba en Linares participando en un Festival de coros. Circa 1960. Linares.



Casamiento de Francisco Curilem Fincheira.
Juan Curilem aparece con los novios y sus hijos varones.
1966. Concepción.



Fotografía enviada a su familia mientras se encontraba en el sanatorio curándose de la tubercolis. En el anverso (página siguiente) se encuentra la dedicatoria a su esposa. 6 abril de 1964. San José de Maipo.

San José de Maipo,
Sanatorio Sermena
"Elba Guaratelma Peña"
6 de Abril de 1964.

Juan de J. Curilem M.
con todo cariño
a su esposa.



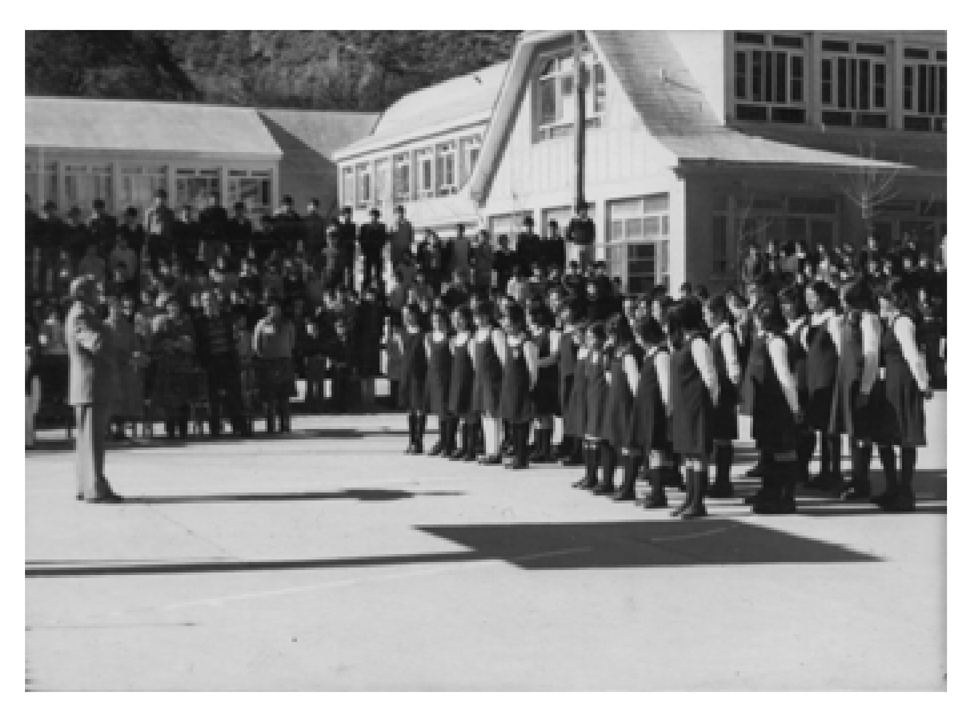


Retrato de Juan Curilem leyendo un discurso en reunión de la Unión Araucana. Inicios de 1970. Padre Las Casas.



Juan Curilem dirigiendo un coro escolar. Circa 1970. San José de Maipo.





Juan Curilem dirigiendo un coro de niñas. Hacia fines de 1970. San José de Maipo



Velorio de Juan Curilem. Estudiantes del Liceo Juan Bosco de Cunco realizaron guardia de honor. Julio, 1985. Parroquia de San Antonio, Padre Las Casas.

Pelomtúe

LUMBRERA

Febrero Marzo de 1940. — Organo de la Juventud Araucana — Director: Juan de Dios Curilem.

Suscripción anual $ 2. — NUMERO 2 — Número suelto $ 0.20

Importancia de la Educación para el progreso y regeneración del pueblo araucano

En la Araucanía, muchos son los niños aborígenes que no reciben instrucción por falta de escuelas. Internado en las selvas cordilleranas, el niño araucano crece sin instrucción y sin cultura, porque no hay allí un colegio donde pueda recibir las enseñanzas de un maestro. En los campos, distantes de las ciudades, innumerables son los jóvenes analfabetos que, por no tener los recursos necesarios, no han visitado a las escuelas del pueblo más cercano a sus lugares. No saben leer ni escribir; son hombres inútiles a su patria que la sociedad arrastra penosamente por los ásperos senderos de la vida.

Aquellos jóvenes ignorantes serán incapaces de desempeñar la función social a la cual estaban llamados por la Providencia.

Vivirán siempre en la miseria, lejos de las vías del progreso, aguijoneados por todos los males y explotados por sus mal intencionados hermanos de raza y por otros individuos inescrupulosos.

Envueltos en las brumas de la ignorancia, no verán el triste estado en que viven, o si lo ven, no podrán salir de ese fango, porque les falta la instrucción. Sólo el hombre cuya inteligencia le ha sido cultivada en su niñez, será el que luchará en la vida por conseguirse una buena posición social, y sólo él será el triunfador, porque está revestido con las armaduras de la instrucción y educación.

La juventud araucana, mediante las escuelas, debe apoderarse de estas armas, para que así, revestida con ellas, luche varonilmente en pro de su progreso y el de la Araucanía entera: sin ellas el pueblo de Arauco nunca progresará. La educación, la buena educación es la base del progreso de un pueblo. Ningún pueblo ha progresado sin educación; ningún pueblo ha asegurado su porvenir sin que la juventud haya tenido que estudiar. En la educación de la juventud está el porvenir de la sociedad. "Cuando reflexiono, dice Leibnitz, en los medios de asegurar el bien público, encuentro que se mejoraría el género humano, ciertamente, por el mejoramiento de la educación de la juventud" y Bernardo Gentilini: La regeneración de un pueblo es la obra de la educación de la niñez.

El niño es el hombre de mañana y, según como hoy se le prepare, así será la sociedad de mañana. El niño tierno tiene dentro de sí un germen que, por el cultivo en la escuela, ha de brotar más tarde y ha de dar frutos sazonados para la sociedad en que vive.

En la educación se desarrollan las facultades intelectuales y morales del niño; se infunden en las almas tiernas las virtudes y se extirpan los defectos. Educado así, el niño será más tarde un hombre útil a su patria.

La misión de la educación es, pues, formar al joven y prepararle para las distintas funciones sociales que en lo futuro tendrá que desempeñar; formar al joven inteligente, honrado y trabajador a fin de que llegue a ser un elemento constructor dentro de su patria.

De lo expuesto, se ve que la educación es importantísima para el progreso y regeneración de un pueblo.

Si el araucano vive en la miseria es porque no tiene educación. Es cierto que tiene medios materiales para trabajar y conseguir una vida mejor; pero le falta una inteligencia cultivada que sea capaz de movilizar esa materia y sacar de ella lo necesario para su subsistencia. Así como un soldado que careciese de instrucción militar nada haría en la guerra aunque poseyere buenas armas, así también el araucano nada hará en las batallas de la vida, aunque sea poseedor de bienes, porque por su ignorancia, no sabrá disponer de ellos debidamente. No

(Pasa a la vuelta)

Portada del diario Pelomtúe.

EL ARAUCANO

Dirección y Administración

Pedro Las Casas Casilla 3

ORGANO OFICIAL DE LA "UNION ARAUCANA"

Fundado [illegible] — ENERO — FEBRERO — 1985 — Nº [illegible]

EDITORIAL...

ENERO, MES DE ESPERANZAS Y DE PROYECTOS PARA UN NUEVO AÑO DE LUCHA POR LA EXISTENCIA

¡Mes de enero! Punto de inicio de un nuevo año en el correr inexorable del tiempo y del palpitar de la vida.

¡ENERO! Mes de cielos limpios y ardientes días; de azules noches frescas pobladas de estrellas y de luna, cuyas románticas bellezas parecieran envolver, por un instante, los corazones de los hombres de una dulce paz y de una esperanza renovada porque se terminen las angustias y problemas del mundo.

¡Mes de enero!, perfumado de frutos en plena maduración, que promete a los seres vivientes una grata vida sobre alimentos nectarinos.

¡Mes del ardiente enero! Que, con sus calores y livianas brisas, hace vibrar radiante los cañaverales de los trigales maduros, que fueron cultivados por el hombre de campo en el año anterior y que, hoy, le está prometiendo abundante cosecha de granos dorados, que es el trigo que se convertirá en pan, alimento vital de la vida humana y, también, se convertirá en Hostia Santa. ¡Qué maravillas encierra el duro trabajo del agricultor!

Enero es mes de esperanzas de mejores días para un nuevo año que comienza; la gente espera mejor suerte y mayores éxitos en sus actividades, en sus quehaceres básicos. Por eso se auguran halagadoras prosperidades, expresadas en tarjetas, saludos y abrazos.

Pero enero es también el mes en que se evalúan las realizaciones y resultados de los trabajos del año anterior y en el que se proyectan y planifican nuevas actividades para el futuro.

Así también, en este mes de enero, con renovado esfuerzo y nuevas esperanzas la Unión Araucana ha confeccionado ya sus balances de los rendimientos del año anterior y formulando nuevos proyectos y planes para este año 1985, justo en que cumple 60 años de vida esta institución que fuera fundada por el primer Obispo de la Araucanía, Monseñor Guido Beck de Ramberga, en 1925.

Sesenta años de vida para una institución es significativo. Sesenta años de vida constituyen un período de más de medio siglo que debe encerrar cuántas cosas, cuántos hechos, cuántos éxitos o fracasos.

¿Cómo vamos en nuestra institución frente al mapuche campesino de la actualidad?



ANTONIO CHIHUAILAF HUENULEF
FUNDADOR DE LA UNION ARAUCANA

¿En qué medida se han logrado los objetivos de la sociedad constituidos en sus estatutos, hasta el día de hoy, después de sesenta años?

¿No sucederá que vamos bien en algunos aspectos del programa de nuestra institución y mal en otros, como, por ejemplo, frente al pensamiento del mapuche sobre la Unión Araucana?

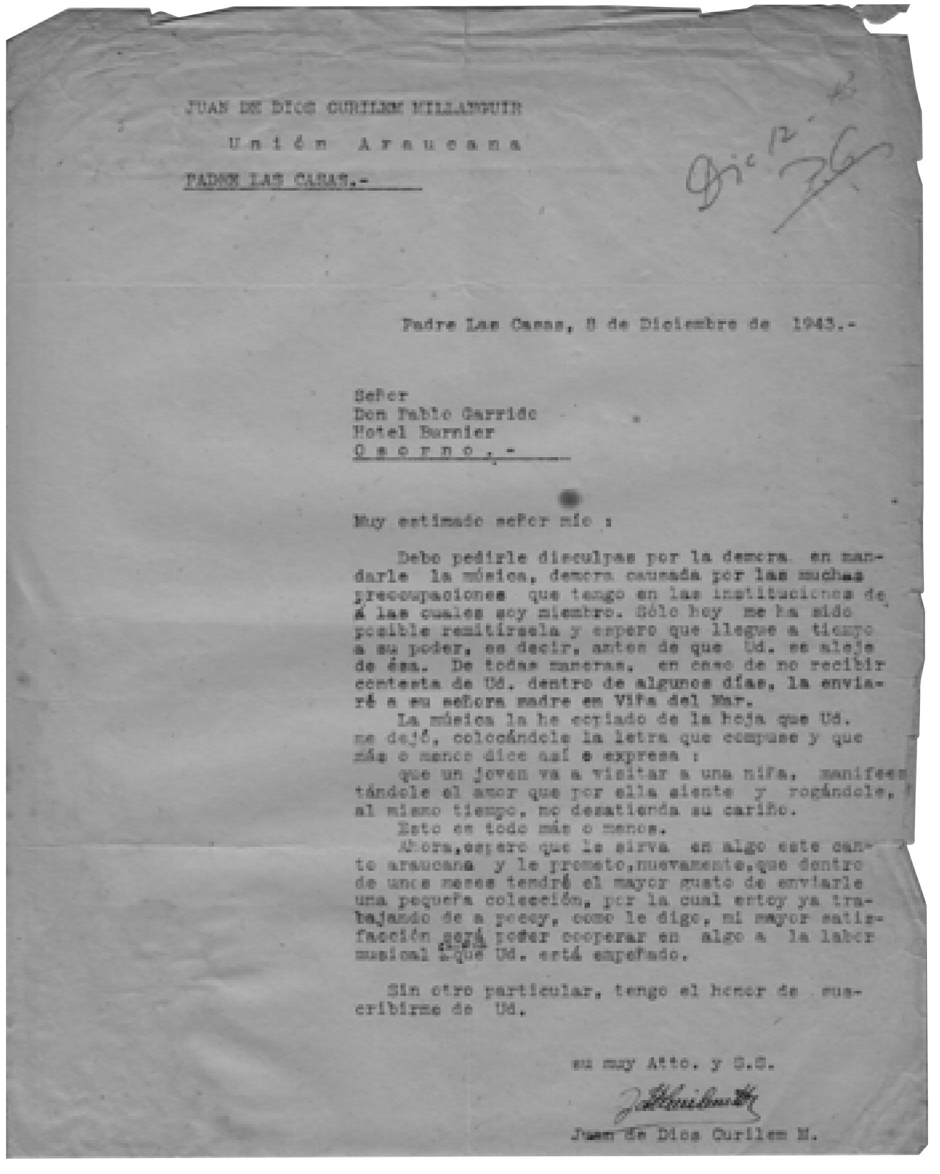
Son algunas interrogantes que el Directorio de la Unión Araucana debería tener presente y cuyas respuestas entregárselas, a modo de sugerencias a la nueva directiva que será elegida en la sesión del 3 de marzo próximo.

Las sugerencias entregadas más arriba, responden al hecho de que las instituciones se desgastan con el correr del tiempo o pierden de actualidad en algunas de sus partes, presentándose, entonces, la necesidad de una renovación o de un replanteamiento.

No olvidemos que estamos viviendo en los tiempos de cambios rápidos. Menos mal que el mapuche de hoy así lo está comprendiendo; por eso está dejando de lado los bueyes de paso cansino y empleando el caballo de más rápido andar. De la misma manera la Unión Araucana debe marchar con rapidez y seguridad, de acuerdo a la época actual, en la consecución de sus fines, a fin de no frustrar esperanzas.

JUAN DE DIOS CURILEM M.
Director

Portada del diario El Araucano.



JUAN DE DIOS CURILEM HUILLANGUIR

U n i ó n A r a u c a n a

PADRE LAS CASAS.-

Padre Las Casas, 8 de Diciembre de 1943.-

Señor
Don Pablo Garrido
Hotel Burnier
O s o r n o .-

Muy estimado señor mío :

Debo pedirle disculpas por la demora en mandarle la música, demora causada por las muchas preocupaciones que tengo en las instituciones de á las cuales soy miembro. Sólo hoy me ha sido posible remitírsela y espero que llegue a tiempo a su poder, es decir, antes de que Ud. se aleje de ésa. De todas maneras, en caso de no recibir contesta de Ud. dentro de algunos días, la enviaré a su señora madre en Viña del Mar.

La música la he copiado de la hoja que Ud. me dejó, colocándole la letra que compuse y que más o menos dice así e expresa :

que un joven va a visitar a una niña, manifestándole el amor que por ella siente y rogándole, al mismo tiempo, no desatienda su cariño.

Esto es todo más o menos.

Ahora, espero que le sirva en algo este canto araucano y le prometo, nuevamente, que dentro de unos meses tendré el mayor gusto de enviarle una pequeña colección, por la cual estoy ya trabajando de a pocoy, como le digo, mi mayor satisfacción será poder cooperar en algo a la labor musical a que Ud. está empeñado.

Sin otro particular, tengo el honor de suscribirme de Ud.

su muy Atto. y S.S.

Juan de Dios Curilem H.

Carta escrita por Juan Curilem a Pablo Garrido. 8 de diciembre de 1943.

P. Las Casas, 20 de Enero de 1945.–

Señor
Pablo Garrido,
Santiago.—

Muy señor mío y amigo:

Me es grato hacer presente a Ud. que he recibido su tarjeta de felicitación con motivo del Año Nuevo, felicitación que agradezco con sinceridad y retribuyo afectuosamente, deseándole que el presente año lo pase con felicidad y tenga muchos éxitos en sus empresas.

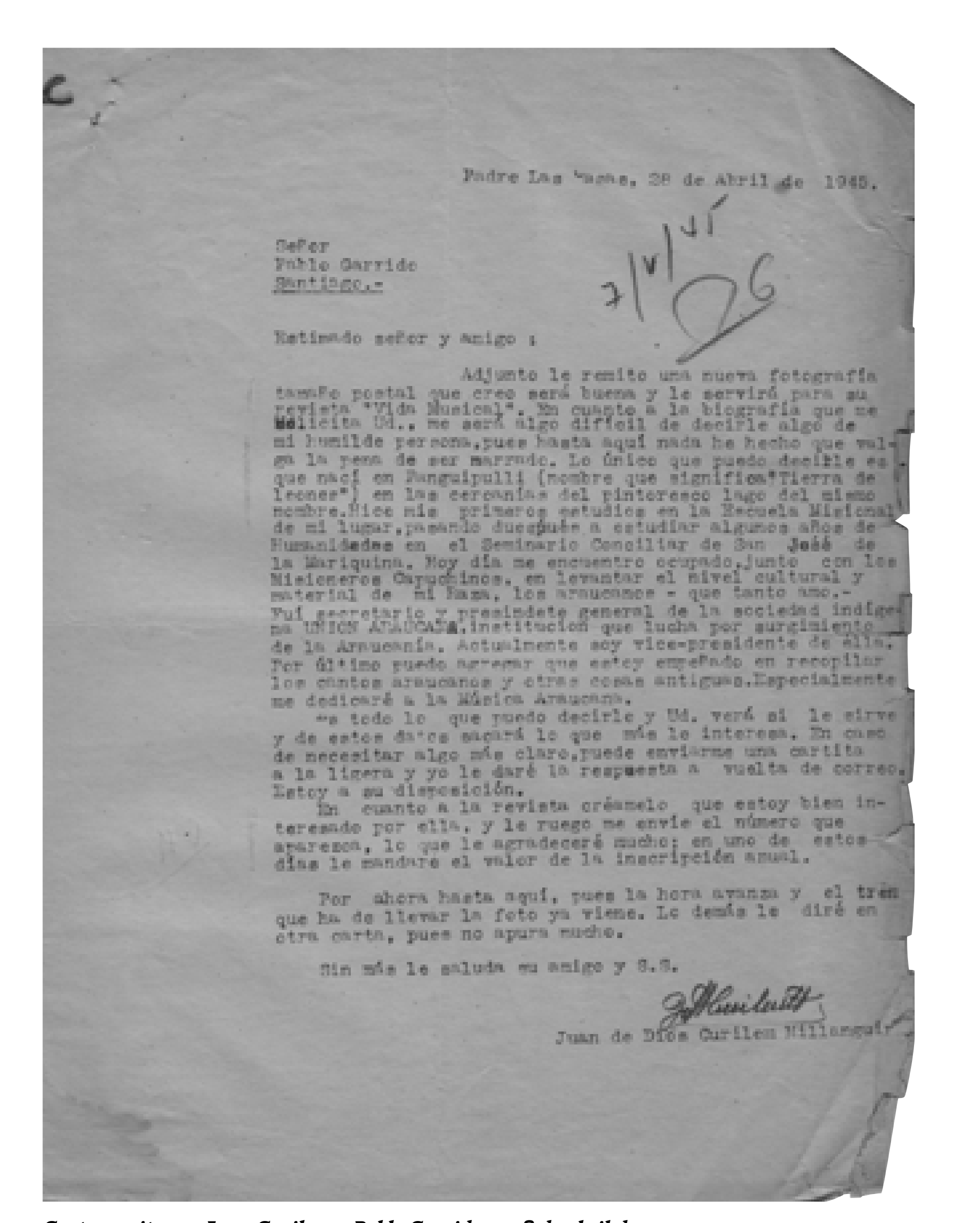
Al mismo tiempo le hago saber que tengo algunos cantos araucanos y que estoy buscando con empeño algunos otros, pues es muy difícil encontrar a araucanos que sepan bien un canto. Hay que declararlo con (cierta) tristeza que nosotros los araucanos estamos olvidándonos de lo nuestro.

Los cantos que tengo, no se los puedo enviar tan pronto porque en las letras o textos hay algunas palabras castellanas y yo quiero que sea mapuche puro. Debo arreglarlo, consultando con araucanos viejos.

Sin más le saluda Atte.— Juan de Dios Curilem

J. D. Curilem

Carta escrita por Juan Curilem a Pablo Garrido. 20 de enero de 1945.



Padre Las Casas, 28 de Abril de 1945.

Señor
Pablo Garrido
Santiago.-

Estimado señor y amigo :

Adjunto le remito una nueva fotografía tamaño postal que creo será buena y le servirá para su revista "Vida Musical". En cuanto a la biografía que me solicita Ud., me será algo difícil de decirle algo de mi humilde persona, pues hasta aquí nada he hecho que valga la pena de ser narrado. Lo único que puedo decirle es que nací en Panguipulli (nombre que significa "Tierra de leones") en las cercanías del pintoresco lago del mismo nombre. Hice mis primeros estudios en la Escuela Misional de mi lugar, pasando después a estudiar algunos años de Humanidades en el Seminario Conciliar de San José de la Mariquina. Hoy día me encuentro ocupado, junto con los Misioneros Capuchinos, en levantar el nivel cultural y material de mi Raza, los araucanos - que tanto amo.- Fui secretario y presidente general de la sociedad indígena UNION ARAUCANA, institución que lucha por surgimiento de la Araucanía. Actualmente soy vice-presidente de ella. Por último puedo agregar que estoy empeñado en recopilar los cantos araucanos y otras cosas antiguas. Especialmente me dedicaré a la Música Araucana.

Es todo lo que puedo decirle y Ud. verá si le sirve y de estos datos sacará lo que más le interesa. En caso de necesitar algo más claro, puede enviarme una cartita a la ligera y yo le daré la respuesta a vuelta de correo. Estoy a su disposición.

En cuanto a la revista créamelo que estoy bien interesado por ella, y le ruego me envíe el número que aparezca, lo que le agradeceré mucho; en uno de estos días le mandaré el valor de la inscripción anual.

Por ahora hasta aquí, pues la hora avanza y el tren que ha de llevar la foto ya viene. Lo demás le diré en otra carta, pues no apura mucho.

Sin más le saluda su amigo y S.S.

Juan de Dios Curilem Millanguir

Carta escrita por Juan Curilem a Pablo Garrido. 28 de abril de 1945.

Bibliografía citada

A

ABRAHAM, Otto y HORNBOSTEL, Erich M. von. 1994. Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music. *Ethnomusicology* 3 (38), 425-456.

ALLENDE, Pedro Humberto. 1945. Música araucana. *Antártica* 12, 84-88.

ALVARADO, Claudio y ANTILEO, Enrique. 2019. *Diarios mapuche 1935-1966: escrituras y pensamientos bajo el colonialismo chileno del siglo* XX. Santiago: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.

ÁLVAREZ-SANTULLANO BUSCH, Pilar, FORNO SPAROSVICH, Amilcar, y RISCO DEL VALLE, Eduardo. 2015. Propuestas de grafemarios para la lengua mapuche: desde los fonemas a las representaciones político-identitarias. *Alpha* (40), 113-130.
☞ https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012015000100009

ARELLANO HOFFMANN, Carmen, HOLZBAUER, Hermann y KRAMER, Roswitha. 2006. *En la Araucanía. El padre Sigifredo de Frauenhäusl y el Parlamento mapuche de Coz Coz de 1907.* Madrid y Frankfurt: Editorial Iberoamericana Vervuert.

AUGUSTA, Félix. 1910. *Lecturas araucanas.* Valdivia: Imprenta de la Prefectura Apostólica.

AVENDAÑO, Elisa, MILLAMAN, Rosamel, MELILLAN, Claudio y BREVIS, Guido. 2010. *Aukinkoi ñi vlkantun.* Temuco: Talleres de Imprenta América.

B

BENGOA, José. 2011. Los Mapuches: historia, cultura y conflicto. *Cahiers des Amériques latines* [En ligne], 68 [consultado el 5 de junio de 2022].
☞ URL: http://journals.openedition.org/cal/118
DOI: https://doi.org/10.4000/cal.118

BIELETTO-BUENO, Natalia. 2019. Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI. *El Oído Pensante* 7 (2): 11-134.

BURCET, María Inés. 2017. Hacia una epistemología decolonial de la notación musical. *Revista Internacional de Educación Musical* (5): 129-137.

C

CABELLO, Pablo. 2021. *Valparaíso y los albores del Jazz en Chile. 1920-1940*. Valparaíso: Ediciones PUCV.

CANIO, Margarita y POZO, Gabriel. 2014. Regina y Juan Salva: primeras grabaciones de cantos mapuches en soporte cilindros de fonógrafo (1905 y 1907). *Revista Musical Chilena* 68 (222), 70-88.

CÁRCAMO-HUECHANTE, Luis. 2017. Wixage anai: los sonidos del Wallmapu. *La rueda mágica. Ensayos de música y literatura. Manual para (in)disciplinados*, 255-273. Ed. Rubí Carreño. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

CÁRCAMO-HUECHANTE, Luis. 2016. No + Wingka Word: Sounds of Mapuche Resurgence in the Poetry of Leonel Lienlaf. *Radical History Review* (124), 102-116.

CORREA, Martín. 2021. *La historia del despojo. El origen de la propiedad particular en el territorio mapuche*. Santiago: Pehuen.

CURILEM, Raquel (comp.). 2014. *Memorias de Sor María Ermelinda Curilem Millanguir*. Concepción: Escaparate Ediciones.



CHÁVEZ, Freddy. 2019. *Los 30 Cantos Araucanos de Carlos Isamitt Alarcón.* Santiago: Fondo para el Fomento de la Música Nacional.

COÑA, Pascual. 2010. *Lonco Pascual Coña. Testimonio de un cacique mapuche.* Santiago de Chile: Pehuen.

D

DA SILVA CATELA, Ludmila. 2002. *El mundo de los archivos. Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad* (eds. Ludmila da Silva Catela y Elizabeth Jelin), 381-403. Madrid: Siglo XXI Editores.

DONOSO, Karen y RAMOS, Ignacio. 2021. La Cueca según Pablo Garrido: Entre el compromiso Político-Cultural y un decreto dictatorial (1928-1979). *Neuma* (1), 56-38.
☞ https://doi.org/10.4067/S0719-53892021000100056

F

FOERSTER, Rolf y MONTECINO, Sonia. 1988. *Organizaciones, líderes y contiendas mapuches: (1900-1970).* Santiago: CEM.

G

GARCÍA, Mabel. 2008. Entre-textos: la dimensión dialógica e intercultural del discurso poético mapuche. *Revista Chilena de Literatura* 12 (72), 29-70.

GARCÍA, Miguel Ángel. 2012. *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas.* Buenos Aires: Del Sol.

GARCÍA, Miguel Ángel. 2019. El registro y el archivo sonoros bajo las miradas de la etnomusicología. *Revista General de Información y Documentación* 29 (1), 107-125.
☞ https://doi.org/10.5209/rgid.64553

GARRIDO, Pablo. 1940. *Tragedia del músico chileno.* Santiago: Editorial Nascimento.

GARRIDO, Pablo. 1952. *Esoterismo y fervor popular de Puerto Rico: Contribución al estudio y análisis.* Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

GARRIDO, Pablo. (1943) 1976. *Biografía de la cueca.* Santiago: Editorial Nascimento.

GARRIDO, Pablo. 1979. *Historial de la cueca.* Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

GARRIDO, Pablo.1943. Por la senda de la música araucana. *Revista Zig-Zag.* Santiago, (24/06/1943): 44.

GARRIDO, Pablo. 1944. Habla la raza araucana. *Las Últimas Noticias,* Santiago (15/03/1944): s/n.

GAVILÁN MUÑOZ, Ismael. 2014. Ricardo Latcham: efigie de intelectual. *Acta lit.* [online] (48), 149-157.
☞ http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482014000100010.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. 1983. Cronología Epistolar de Pablo Garrido. *Revista Musical Chilena* 37(160), 4-46.

GRABER, Katie. 2017. Francis La Flesche and Ethnography: Writing, Power, Critique. *Ethnomusicology* 61 (1), 115-139.

GREBE, María Ester. 1973. El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico. *Revista Musical Chilena* 27 (123-124), 3-42.

GREBE, María Ester. 1974. Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche. *Revista Musical Chilena* 28 (126-127), 47-79.

GUEVARA, Tomás. 1911. *Folklore araucano.* Santiago: Imprenta Barcelona.

GUTIÉRREZ DONOSO, Patricio. 2015/2016. Itinerario del pensamiento de José Carlos Mariátegui en Chile 1926-1973. *Políticas de la Memoria* (16), 79-96.



H

HERRERA, Silvia y SENTIS, Catalina. 2021. Institucionalidad, Modernidad y Vanguardia: Pablo Garrido Vargas (1905-1982), un estudio de caso. *Neuma* 14 (2), 12-45.

K

KARMY, Eileen. 2021. *Música y trabajo: Organizaciones gremiales de músicos en Chile 1893-1940*. Santiago: Ariadna.

KOESSLER-ILG, Bertha. 2006. *Cuenta el pueblo mapuche.* Santiago: Editorial Mare Nostrum. 3 volúmenes.

L

LAVÍN, Carlos. 1967. La música de los araucanos. *Revista Musical Chilena* 99 (21), 57-60.

M

MANQUILEF, Manuel. 1911. *Comentarios del pueblo araucano (la faz social)*. Santiago: Imprenta Cervantes.

MARK, John. 1982. Francis La Flesche: The American Indian as Anthropologist. *Isis* 73 (4), 496-510.

MENANTEAU, Álvaro. 2003. *Historia del jazz en Chile.* Santiago: Ocho Libros Editores.

MENDÍVIL, Julio. 2012. Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica. *Resonancias* 16 (31), 61-77.

MERINO, Luis. 2016. Más allá del nacionalismo. Una aproximación al compositor Pedro Humberto Allende Sarón (1885-1959) desde la recepción de dos de sus obras en Chile y el extranjero: La voz de las calles para orquesta (1920) y las doce tonadas de carácter popular chileno para piano (1918-1922). *Neuma* 2, 12-43.
☞ https://neuma.utalca.cl/index.php/neuma/article/view/65

MIRANDA, Paula, LONCON, Elisa y RAMAY, Alison. 2017. *Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche.* Santiago: Pehuén.

MORA NAWRATH, Héctor y SAMANIEGO SASTRE, Marlo. 2018. *El pueblo mapuche en la pluma de los araucanistas. Seis estudios sobre construcción de alteridad.* Santiago: Ocho Libros Editores.

MOYANO, Adrián. 2016. *De mar a mar. El Wallmapu sin fronteras.* Santiago: LOM.

O

OCHOA, Ana María. 2006. Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America. *Journal for the Study of Race, Nation and Culture,* 6 (12), 803-825.

ORTIZ, Fernando. 1940. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar.* La Habana: Ciencias Sociales.

P

PAINEQUEO, Héctor. 1996. Pu wapiche ka pu l'afkenhche ñi ül. *Serie Documentos Instituto de estudios indígenas UFRO* (4), 1-31.

PAINEQUEO, Héctor. 2012. Técnicas de composición en el ÜL (canto mapuche). *Literatura y Lingüística* (26), 205-228.

PALISCA, Claude y PESCE, Dolores. 2001. Guido of Arezzo. *Grove Music Online.* [consultado el 5 de junio de 2022]

PANASSIE, Hughes. 1939. *Jazz hot.* Santiago: Edición Ercilla. Traducido por Pablo Garrido.

PAVEZ, Jorge. 2015. *Laboratorios etnográficos. Los archivos de la antropología en Chile (1880-1980).* Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

PÉREZ DE ARCE, José. 2020. *Música mapuche.* Santiago: Ocho Libros.



POZO, Gabriel, CANIO, Margarita y VELÁSQUEZ, José. 2019. Memoria oral mapuche a través de cantos tradicionales ülkantun: recordando la época de ocupación (siglos XIX y XX). *Resonancias* 23 (45), 61-89.

POZO, Gabriel (ed.). 2018. *Expoliación y violación de los derechos humanos en territorio mapunche: cartas del Padre Sigifredo, Misión de Panguipulli, año 1905.* Santiago: Ocho Libros.

S

SALAS VIU, Vicente. 1967. Carlos Lavín y la musicología en Chile. *Revista Musical Chilena* 21 (99), 8-14.

SALAZAR VEGA, Andrea y VARGAS PAILLAHUEQUE, Cristian. 2019. Resonancia de voces indígenas en el cine chileno: Ahora te vamos a llamar hermano (1971), de Raúl Ruiz. En *Trânsitos e Subjetividades Latino-Americanas no Cinema* (Fonseca, Eduardo y Mendes, Fabio eds), 151-157. Paraná: EDUNILA/ Editora Universitária.

SÁNCHEZ CABEZAS, Gilberto. 2010. Los mapuchismos en el DRAE. *Boletín de Filología* 45 (2), 149-256.
☞ https://dx.doi.org/10.4067/S0718-93032010000200008

T

TAYLOR, Diana. (2003) 2015. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas.* Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

ENTREVISTAS

Entrevista con Francisco Curilem y Millaray Curilem, Temuco, 3 de agosto de 2021

Entrevista con Raquel Curilem, videoconferencia, 5 de octubre de 2021

Entrevista con Rodrigo Torres, videoconferencia, 6 de junio de 2020


CANTOS
CRUZADOS
ENTRE
GARRIDO
Y
CURILEM

EL ABISMO ILETRADO DE UNOS SONIDOS
P. LEMEBEL

*« Muchos son los silencios
impuestos por la cultura
grafóloga a las etnias orales
colonizadas, pero aprender a leer
esos silencios es reaprender
a hablar. Usar lo que omiten,
niegan o fabrican las palabras,
para saber qué de nosotros se oculta,
no se sabe o no se dice. Ese silencio
es nuestro, pero no es silencio;
habla como una memoria que exorciza
las huellas coloniales y reconstruye
nuestra dignidad oral destrozada por el
alfabeto. »*



COLOFÓN

Este libro se terminó de componer e imprimir
los primeros días de noviembre del 2022
en Santiago de Chile, país que parece dormido.
Para su composición se usaron las familias
tipográficas *Violeta* para los textos centrales y
las partituras, así como la variante *Jardinera*
para las letras capitulares; *Modérnica* para las
notas y los comentarios al texto principal;
Mazúrquica para el título y las entradas
de cada parte; *Lira Sans Condensed* para la
tabla y finalmente usamos *Chercán* para
destacar sutilmente las muchas palabras en
⁕ mapudungun que relatan esta historia.

« **A través de mis sentidos, se iba grabando en mi alma y en mi imaginación el silbido del viento, el canto de los pájaros en el amanecer, el rugido de los pumas, el murmullo cantarino de las cascadas de las aguas, en su continuo e inagotable fluir. Impresionaba mis retinas el espejo terso y brillante de los lagos esparcidos por doquier. Mi imaginación se enriquecía con la memoria visual de las blanquísimas cumbres nevadas de las montañas cordilleranas.** »

—*Memorias de Sor María Ermelinda Curilem Millanguir* pp. 27-28

Estas palabras las expresa la hermana religiosa de mi padre don Juan de Dios Curilem Millanguir. Describe el paisaje de la localidad de Panguipulli donde esta familia nació y por ende mi padre, nieto mayor del cacique más importante de esa zona, Camilo Puelpang Millanguir, rodeado de exuberante naturaleza, sonidos, sonidos y más sonidos… que llenan el ser de este niño que va creciendo en sensibilidad y apreciación estética de su realidad. Me contaba siendo yo una niña, que cuando era muy pequeño, salía en las noches de verano a recostarse debajo de los árboles de un bosque al lado de su casa, a mirar las estrellas. Recostado en la hierba, le parecía que estaban incrustadas en los árboles, y para él, eso era muy hermoso… Ya surgían allí los primeros atisbos del gran artista que aparecería más tarde. Para continuar con sus estudios, entra al seminario San Fidel de la comuna de San José de la Mariquina. Allí aprende latín, un poco de alemán, armonio y piano, instrumentos que más tarde le darán el pie para emprender el camino del canto coral, siendo por muchos años director de coros tanto de estudiantes como de profesores, participando en numerosos festivales con un reconocido éxito. A nosotros, sus hijos, nos dejó ese legado como herencia. Mi padre fue un gran artista mapuche, con un tremendo gusto por las grandes obras y creador de armonías, yo diría, celestiales.

Raquel Curilem Fincheira
su hija menor

9 789566 095682